سمير عباس

الزمكان
في الشعر العربي المعاص

● بدر شاكر السياب ● عز الدين المناصرة



سميـــــر عبــــاس

الزمكان في الشعر العربي المعاصر

(بدر شاكر السياب – عز الدين المناصرة)

2015



الطبعة الأولى

2015م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2014/7/3577)

811.9

عباس، سمير محمد
الزمكان في الشعر العربي المعاصر، (بدر شاكر السياب، عز الدين المناصرة)/ سمير محمد عباس: عمان، الصايل للنشر والتوزيع، 2014
( ) ص.
ر.أ: (2014/7/3577)
الواصفات: / الشعر العربي// النقد الأدبي// التحليل الأدبي

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

ISBN 978 – 9957 – 561 – 65 – 9 (ردمك)



عمان – الأردن

شارع الجمعية العلمية الملكية

المبنى الإستثماري الأول للجامعة الأردنية

هاتف: 0777888165/0799860989

E-mail:warraqeen@yahoo.com

مقدمة:

(الزمكان) في الشعر العربي المعاصر:

(السياب، والمناصرة)

الزمكان مصطلح مركب من مفردتين، هما **الزمان والمكان** على التوالي، ولعل هذا المصطلح نقل إلى العربية من المصطلح الغربي (**Espace-temps**)، الذي جاء به الفيزيائي ألماني الأصل (**ألبرت أينشتاين** (**Albert Einstein**)) ضمن نظريته (**النسبية**)، وقد استعمله الناقد الروسي **ميخائيل باختين** (Mikhail Bakhtin)، ليدل به على أن مفهومي الزمان والمكان غير منفصلين، وهذا لدى قراءته للرواية الغربية، كما أشار الفيلسوف الفرنسي (**غاستون باشلار**) (Gaston Bachelard) في كتابه الشهير (جماليات المكان) إلى مدى ارتباط الزمان بالمكان في ثنايا النص الشعري الغربي، حيث اعتقد أن مسألة هذا الارتباط تعبر عن الإشكالية التي نشأ (**مصطلح الزمكان**) ليجيب عنها، وقد اخترت هذا المصطلح موضوعا لبحثي هذا الذي وسمته بـ(الزمكان في الشعر العربي المعاصر)، لمعرفة مدى تسلله إلى النصوص الشعرية، ومدى منحه إياها القوة الجمالية والفنية اللازمة، وكذلك للاستفادة من الفرص التي قد يتيحها لقراءة هذه النصوص، خاصة وأن الدراسات النقدية العربية، التي اهتمت به قليلة، كدراسة (**حنان محمد موسى حمودة**) الموسومة بـ(الزمكانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي أنموذجا)، التي حصلت عليها بعد الانتهاء من هذا البحث، إضافة إلى دراسة (**حميد لحميداني**) في ميدان السرد (بنية النص السردي)، ودراسة (**لطيف محمد حسن**) في ميدان الشعر (الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب)، حيث تعرضتا لمفهومي الزمان والمكان منفصلين، ومحاضرة (**عزالدين المناصرة**) (الناقد الأكاديمي)، بعنوان (شعرية الأمكنة)، التي ألقاها عام 1989 في المؤتمر التأسيسي لجمعية الجاحظية، التي أسسها الروائي

مقدمة:

(الزمكان) في الشعر العربي المعاصر:

(السياب، والمناصرة)

الزمكان مصطلح مركب من مفردتين، هما **الزمان والمكان** على التوالي، ولعل هذا المصطلح نقل إلى العربية من المصطلح الغربي (**Espace-temps**)، الذي جاء به الفيزيائي ألماني الأصل (**ألبرت أينشتاين** (**Albert Einstein**)) ضمن نظريته (**النسبية**)، وقد استعمله الناقد الروسي **ميخائيل باختين** (Mikhail Bakhtin)، ليدل به على أن مفهومي الزمان والمكان غير منفصلين، وهذا لدى قراءته للرواية الغربية، كما أشار الفيلسوف الفرنسي (**غاستون باشلار**) (Gaston Bachelard) في كتابه الشهير (جماليات المكان) إلى مدى ارتباط الزمان بالمكان في ثنايا النص الشعري الغربي، حيث اعتقد أن مسألة هذا الارتباط تعبر عن الإشكالية التي نشأ (**مصطلح الزمكان**) ليجيب عنها، وقد اخترت هذا المصطلح موضوعا لبحثي هذا الذي وسمته بـ(الزمكان في الشعر العربي المعاصر)، لمعرفة مدى تسلله إلى النصوص الشعرية، ومدى منحه إياها القوة الجمالية والفنية اللازمة، وكذلك للاستفادة من الفرص التي قد يتيحها لقراءة هذه النصوص، خاصة وأن الدراسات النقدية العربية، التي اهتمت به قليلة، كدراسة (**حنان محمد موسى حمودة**) الموسومة بـ(الزمكانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي أنموذجاً)، التي حصلت عليها بعد الانتهاء من هذا البحث، إضافة إلى دراسة (**حميد لحميداني**) في ميدان السرد (بنية النص السردي)، ودراسة (**لطيف محمد حسن**) في ميدان الشعر (الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب)، حيث تعرضتا لمفهومي الزمان والمكان منفصلين، ومحاضرة (**عزالدين المناصرة**) (الناقد الأكاديمي)، بعنوان (شعرية الأمكنة)، التي ألقاها عام 1989 في المؤتمر التأسيسي لجمعية الجاحظية، التي أسسها الروائي

الطاهر وطّار[1]، وقد حاولت في هذا البحث الإجابة عن الإشكالية التي أصوغها في السؤال الآتي: هل يعد مفهوم الزمكان مكوناً رؤيوياً في الشعر العربي المعاصر؟ وبعبارة أخرى: هل يؤدي هذا المفهوم دوراً معيناً في تشكيل الرؤى التي يعبر عنها هذا الشعر؟

- وقد استنجدت في سبيل هذه المقاربة بنصوص شعرية لشاعرين رائدين من **الروّاد الفعليين في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني (السيّاب، والمناصرة)، تكاد تجربتاهما الشعرية تصل إلى مرحلة النضج والتجريب**. وسعياً لذلك فقد توخيت خطة توزعت على **(مقدمة، وثلاثة فصول منتهية بخاتمة)، أما الفصل الأول** الموسوم بـ**(الزمكان ومكوناته)**، فسأحاول فيه بناء (تأسيس نظري لمصطلح الزمكان)، والوقوف على بعض شوارده ومفاهيمه، **كالحيز، والفضاء، والزمان، والمكان**، أما **الفصل الثاني**، فعنوانه: **(الزمكان عند السياب)**، وهي المقاربة التي سأحاول فيها الوقوف عند النصوص الشعرية التي حضر فيها الزمكان بشكل مكثف ولافت، وكيف كان ذلك الحضور شاهداً على وعي الشاعر بهذا التوظيف ودلالاته المتنوعة، أما **الفصل الثالث** وعنوانه: **(الزمكان عند المناصرة)**، فيتناول الزمكان عند عزالدين المناصرة بصفته شاعراً مجرباً عاش قهر المنافي في أزمنة وأمكنة متعددة. وبغية الوصول إلى قراءة واضحة للنصوص الشعرية، فقد استعنت بالمنهج **(الموضوعاتي)**، إضافة إلى مناهج وإجراءات تحليلية أخرى اقتضتها طبيعة البحث، كالمنهج (النفسي)، وآليات **(السيميائيات والتأويل)**.

سمير عباس

الجزائر، 2013

---

[1] مجلة التبيين.

الفصل الأول:

الزمكان ومكوناته النظرية:

أولا: مصطلح الفضاء

ثانيا: مفهوم المكان

ثالثا: مفهوم الزمان

رابعا: مفهوم الزمكان

أولا: مصطلح الفضاء

1. مصطلح الفضاء في النقد:

شاع تداول مصطلح الفضاء لدى عديد من النقاد العرب المعاصرين في كتاباتهم النقدية، وهذا على الرغم من أن الاصطلاح عليه لم يخل من إشكال، حيث يقول يوسف وغليسي: "ولا حديث – سيميائياً – عن مصطلح (**Proxemique**)، إلا في نطاق المصطلح اللازب به (**Espace**) الذي نقله العرب المعاصرون – في حداثة عهدهم به – إلى "**المكان**"؛ مذ صعقهم غالب هلسا بترجمة باشلار (جماليات المكان)، ثم انزاحو عنه إلى مصطلح صار أكثر شهرة هو "**الفضاء**"، بينما تشيع **عبدالملك مرتاض** لمصطلحه البديل "**الحيز**" مميزاً – بدقة باهرة – بينه وبين المكان والفضاء والمجال والفراغ والحقل، ومتسلحاً بذخيرة لغوية ومعرفية هائلة، لا يلبث أن يكشف عنها في كل مقام يعترضه هذا المفهوم"[1]، ومن هذا القول يظهر أن إشكالية هذا المصطلح تكمن في النقل والترجمة من اللغات الغربية التي عرفته قبل العرب بشكل واسع، وفي هذا الشأن فقد "كان مصطلح (Espace) معروفاً وشائعاً حد الابتذال – لدى الغربيين –؛ إلى درجة أن "**جوزيت راي دوبوف**" تسقطه من معجمها السيميائي"[2]، والملاحظ لدى يوسف وغليسي أن مصطلح (Espace) ليس غريباً عن مصطلح المكان، إذ أجد هذا واضحاً لدى تعريفه لمفهوم (**Proxemique**) بقوله: "إنه – بلغة مبسطة – علم العلاقات الإنسانية التى يحددها الإطار المكاني ويتحكم في دلالاتها إلى

---

[1] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص260.

[2] المرجع نفسه، ص261.

حد كبير"[1]، وعن الأصول الغربية لمصطلح الفضاء يقول **عبدالملك مرتاض**: "إن "الحيز" (Espace) بالفرنسية، و(RAUM) بالألمانية، و(space) بالإنجليزية، و(spasio) بالإيطالية، و(Espacio) **بالإسبانية**: ليس مفهوماً نقدياً، أصلاً، كما أسلفنا الإشارة إلى ذلك، وإنما هو مصطلح ينتمي إلى معرفيات إنسانية شتى كالجغرافيا، وعلم الفضاء، وعلم السياسة... ثم الحيز الفلسفي"[2]، وفي هذا الإطار عينه، تشير الموسوعة العالمية إلى أن: "الوحدة المعجمية (Espace) تنتمي اليوم إلى اللغة المتداولة التي تخص **ميدان المعمار** (مكان عمراني، مكان عام، مكان أخضر) والهندسة المعمارية (مكان كلاسيكي أو باروكي، ساكن أو ديناميكي،...، وأكثر تحديداً، مكان الإقامة، مكان الراحة)، غير أن هذا الاستعمال حديث، ولم يعمم إلا بعد 1940، عندما حلت العبارة "فن المكان" محل العبارة "فن الرسم" المكرسة من قبل **فاساري Vasari**"[3]، وتستطرد الموسوعة العالمية في هذا الشأن: "في الهندسة المعمارية، كانت "الحركة الحديثة" منذ عشرينات القرن الماضي، هي من استهل الاستخدام المنظم لمفهوم Espace، مع ذلك كان هذا المفهوم قد اصطنع قبل ذاك وفق **(منظور هندسي معماري)** من قبل مؤرخي الفن من اللغة الألمانية الذين عرفتهم الفلسفة النقدية لكانط Kant والجمالية لهيغل Hegel، والذين تمثلوا الأعمال الأولى لعلم نفس الشكل (أ.فون إهرنفاس 1890، E. Von Ehrenfels)"[4]، وهكذا يظهر أن الأصول الأولى لمفهوم Espace كانت ألمانية وتخص **(ميدان الهندسة المعمارية)**.

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) **شعرية القصيدة، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص180.**

(3) **Encyclopaedia Universalis, Paris, France, 2002**, corpus 8, p600.

(4) Ibid.

ويدعو الإشكال القائم في نقل مصطلح Espace إلى اللغة العربية، الذي تحت عنه ترجمات مختلفة لهذا المصطلح هي: (**المكان، والفضاء، والحيز، ...الخ**)، يدعو في نظري للعودة إلى الدلالات اللغوية لهذه الوحدات المعجمية العربية، وأولها (**المكان**) الذي هو: "في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه،...، والمكان الموضع والجمع أمكنة"[1]، أما **الفضاء** فهو: "المكان الواسع والفعل فضا يفضو فضواً، فهو فاض،... الفضاء ما استوى من الأرض واتسع، والصحراء: فضاء، ومكان فاض ومفض، أي: واسع،... وجمعه أفضية"[2]، وهو أيضا: "الساحة وما اتسع من الأرض، وقد أفضى: خرج إلى الفضاء"[3]، ويبدو من الدلالة اللغوية للفضاء أنه مكان خاص يتميز **بالاستواء والاتساع** أي أنه مكان، أما **الحيز** فهو من: "الحوز من الأرض أن يتخذها رجل ويبين حدودها فيستحقها فلا يكون لأحد فيها حق معه فذلك الحوز"[4] و"حزت الأرض إذا أعلمتها وأحييت حدودها... وحوز الدار وحيزها: ما انضم إليها من المرافق والمنافع، وكل ناحية على حدة حيز... والحيز تخفيف الحيز... والجمع أحياز نادر"[5]. ويبدو من الدلالة اللغوية **للحيز** أنه هو الآخر مكان خاص يتميز بظهور حدوده وقيام معالمه. ومن هنا أرى أن مفردة **المكان** هي مفردة أعم من كلا المفردتين الأخريين أي الفضاء والحيز، وهي تشتمل عليهما في مفهومها اللغوي اشتمالاً

---

[1] **ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، المجلد 14، مادة مكن.**

[2] **الأزهري، معجم تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص2797.**

[3] **محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990، مادة فضا.**

[4] **ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، مادة حوز.**

[5] **المرجع نفسه، المادة نفسها.**

واضحاً، غير أن **عبدالملك مرتاض** يشير إلى دلالة أخرى لمفردة الفضاء بقوله: "والفضاء هنا ليس بالمفهوم المتداول خطأ، وإنما ينصرف إلى ما يناقض الحجم الملموس"[1]، وهذا في توضيحه لمفهوم الوحدة المعجمية "فضائي"، ويبدو أن هذه الدلالة تقوده إلى المفهوم من الكلمة في الاستعمال المعاصر، كما أنه أي (عبدالملك مرتاض) يورد تمييزات بين جملة من الوحدات المعجمية ومنها المكان والفضاء والحيز في كتابه شعرية القصيدة: "لقد كنا لاحظنا، في بعض تلك الكتابات، أن هناك جملة من المترادفات، والمتقاربات المعاني من الألفاظ، كلها يمكن أن ينصرف إلى هذا المعنى مثل: "**المجال**" و"**الحقل**"، و"**المكان**"، و"**الفضاء**" ومن جملة ما كنا لاحظناه أن المكان يطلق على الحيز الجغرافي "المادي" (الأرض بما ينشأ عنها من وجود الصحاري، والجواري، والرواسي، والأواني،...)، وإن الحقل والمجال ضيقاً الدلالة بحيث لا يكادان ينصرفان إلا إلى مدلولات محدودة بالجغرافيا والاستعمال. على حين أن **الفضاء** يجب أن ينصرف إلى الدلالة على **الفراغ الذي يحيط بالأرض**... بينما "**الحيز**" (وهو مصطلحنا) شديد التسلط بحيث يستطيع أن ينصرف إلى **اليابس والمائي، وإلى الملموس من المكان**، وإلى مجرد الممتلئ بالهواء والغاز. كما يجب أن ينصرف إلى كل الخطوط، والأبعاد والأحجام، والأثقال، والقامات، والامتدادات، والأشكال على اختلافها..."[2]، ويبدو لي أن هذه التمييزات ليست نهائية، فإلى جانب ما أظهرته الدلالات اللغوية، فيمكنني القول إن **المكان أيضاً بإمكانه أن ينصرف إلى اليابس والمائي**، فالجبل مكان، والبحيرة مكان، كما أن مجرد الممتلئ بالهواء والغاز أيضاً مكان ومن مثله الشموس والنجوم والسحاب، كما أن

---

[1] **شعرية القصيدة، ص184.**

[2] **هامش الصفحة 179.**

الخطوط هي أمكنة ومثله الحدود المضروبة بين البلدان، أو تلك الخطوط المرسومة في اللوحات الفنية، إذ يمكنني أن أقول عنها إنها أمكنة لتتابع النقاط، بينما الأبعاد والأحجام والقامات والامتدادات فهي مبثوثة في المكان وتدرسها علوم شتى كالهندسة والفيزياء والجغرافيا، أما الأثقال فيمكن معرفتها في المكان الخاضع للجاذبية، وهكذا يمكن القول إن **الحقل والمجال والفضاء والحيز كلها أمكنة ومفردة المكان تعمها جميعا.**

2. دلالة مصطلحي الحيز والفضاء على مفهوم المكان:

أ. مصطلح الحيز:

ألاحظ بالنسبة إلى عبدالملك مرتاض ومن سار على نحوه أن مفهومهم عن الحيز لغة أو اصطلاحاً هو مفهوم غير بعيد عن مفهوم المكان، إذ يقول: "و"الحيز" في المجال السيميائي، لا ينبغي له أن ينفصل عن أصله القائم على البصرية، والحجمية، والمساحية والامتدادية والبعدية.... وتكمن وظيفة السيميائية، حينئذ، في تفسير الأشكال والخطوط والأبعاد بتأويلها في إطار عالم السمة"[1]، إذ أن صفات مثل البصرية، والحجمية، والمساحية، والامتدادية، والبعدية هي صفات مكانية فيما أرى، فلم لا يكتفي هذا الناقد بمصطلح المكان؟، وهنا أي في هذا الشأن يقول مرتاض: "يضاف إلى ذلك أن تعاملنا مع الحيز، بمفهومنا نحن لهذا المصطلح (حيث لا نعتقد أن أحداً من المتعاملين مع النصوص الأدبية، من المعاصرين العرب، يمضي على نحونا في تصور هذا الإجراء السيميائي، إذ معظمهم يبادر إلى التعامل مع الحيز (أو الفضاء) على أنه مكان جغرافي قبل كل شيء)، لا يرمي بالضرورة، إلى تسليط الضياء على المكان من حيث هو مفهوم تقليدي، ولكنه يسعى إلى منحه شحن

---

[1] شعرية القصيدة، ص181.

جديدة من الدلالة السيميائية بتوسعة مفهومه إلى كل أضرب الأحياز: كالخطوط، والأبعاد، والأشكال، والأحجام..." [1]، ويبدو لي من هذا القول أن معظم النقاد المعاصرين العرب الذين اصطلحوا على **الفضاء** كانوا يقصدون به **المكان الجغرافي**.

أما فيما يخص أسباب تفضيل عبدالملك مرتاض لمصطلح **الحيز** على مصطلح الفضاء، فيقول: "من أجل ذلك ارتأينا أن نصطنع **مصطلح "الحيز" الدال على الفضاء الأدبي**، ووقفه مصطلحاً على هذا المفهوم الذي تعدد، وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذاك، وعمومية هذا، فكأن الحيز خاص، والفضاء عام، فقد لا يكون مع الحيز فضاء، في حين أن لا مناص من وجود الحيز في الفضاء" [2]، كما يرى هذا الناقد أن مصطلحات أخرى نشأت عن مصطلح الحيز: "كما أن مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عما يمكن أن نطلق عليه في اللغة العربية "التحييز" مقابلاً للمصطلح السيميائي الغربي: (Spatialisation, Spatialization) الذي هو إنتاج لنوع ما من الحيز، أو اتخاذ كيفية ما للتعامل مع هذا الحيز، وهو المفهوم الذي ينشأ عنه أيضاً ذكر ما يطلق عليه في السيميائية مصطلح (**La proxemique**)، وهو حقل لما يقم في الحقيقة، على ساقيه، في المشروع السيميائي وغايته هي **تحليل أحوال الذوات والموضوعات معا عبر الحيز**" [3].

ب. مصطلح الفضاء:

وفيما يخص الدلالة الاصطلاحية لدى الغرب لمفهوم **espace litteraire**، فيورد

---

[1] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، **دار الكتاب العربي، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2001، ص113.**

[2] **عبدالملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2007، ص298.**

[3] **المرجع نفسه، ص296.**

معجم المصطلحات الأدبية هذا التعريف: "**مكان أدبي: الصيغة بإمكانها الإحالة على مفهومين مختلفين: المكان المادي للنص... أو المكان المستوحى في عمل أدبي، تارة بشكل صريح بفضل الوصف، وتارة ضمنياً من خلال الأحداث والشخصيات**"[1]، ومن هذا التعريف يتضح لي أن المكان مقصود من قبل المفهومين الواردين، فالمكان المادي للنص الطباعي مكان، كما أن المكان المستوحى العمل الأدبي هو أيضاً مكان. وبالإضافة إلى هذين المكانين، فيشير (**حميد لحميداني**) إلى مكانين آخرين هما: "**الفضاء الدلالي**: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام. **الفضاء كمنظور**: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[2]، غير أنه يوضح أن: "أغلب النقاد الذين تحدثوا عن الفضاء كانوا يراعون شرطاً أساسياً، وهو وجود مجال مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية"[3]، ولكن حميد لحميداني يحاول أن **يميز بين المكان والفضاء فيقول إن**: "**الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان**، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. ومادامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعاً"[4]، وهذا التمييز يبدو لي إجرائياً، ويبقى المقصود من الفضاء الروائي هو المكان

---

(1) Hendrik Van et autres, Dictionnaire des termes littéraires, Honoré champion éditeur, Paris, 2005, p182.

(2) بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص62.

(3) المرجع السابق، ص61.

(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص63.

الروائي.

أما حسن بحراوي فهو وإن لم يورد في كتابه "بنية الشكل الروائي" تمييزاً بين الفضاء والمكان، فإن المقصود لديه من الفضاء والمكان يبدو لي الشيء ذاته، حيث يقول: "وأثناء تشكيله للفضاء المكاني الذي ستجرى فيه الأحداث سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[1]، وألاحظ أن العبارات: الفضاء المكاني، والمكان، والفضاء الروائي، تحمل عنده المفهوم عينه.

ج. مصطلح المكان:

وبالنسبة لكتاب **غاستون باشلار** (**La poetique de l'espace**) الذي ترجمه غالب هلسا تحت عنوان "**جماليات المكان**"، حيث نقل مفردة **Espace الفرنسية** إلى المكان كمقابل لها في العربية، في هذا الكتاب يبدو لي أن المقصود من **Espace هو المكان،** حيث يقول المؤلف في مقدمة كتابه هذا: "ومجال بحثي في هذا الكتاب له ميزة كونه محدداً. فالصور التي أود فحصها هي الصور البسيطة للمكان المناسب. وعلى هذا الأساس، فهذه الدراسة تستحق أن تسمى Topophilia هوس المسح الشامل. إنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى

---

[1] بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص30.

المعادية"[1]، وهكذا فيظهر لي أن المترجم لم يجانب الصواب في نقله لEspace إلى المكان، طالما أنه قد ساير مقاصد المؤلف.

3. المصطلح الغربي l'espace litteraire:

وإذا كان النقاد العرب المعاصرون لم يبتعدوا كثيرا عن مفهوم المكان بمصطلحي الفضاء والحيز كما مر سابقاً، فإن نقاد الغرب لم يقصدو كلهم المكان بحديثهم عن Espace، فبالإضافة إلى مصطلحي الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور اللذين أشار إليهما حميد لحميداني كما ورد آنفاً، فإن الناقد الفرنسي **موريس بلانشو** (Maurice Blanchot) في كتابه المعنون: **المكان الأدبي l'espace litteraire**، يبدو لي أنه لا يعطي مفهوماً واضحاً عن المكان إذا يقول عبدالملك مرتاض: "والحق أن كلام موريس بلانشو يفلسف هذا الموقف فيزيده إشكالاً وإبهاماً دون أن يحسم في أمر الحيز الأدبي شيئاً"[2]، وهذا في معرض تعليقه على كلام لموريس بلانشو عن الإبداع. والكاتب الفرنسي فيما يبدو لي، عندما يقدم توضيحاً لمفهوم Espace في الفصل الثاني من كتابه ذاته، يكتفي بقوله: "الإبداع يكون إبداعاً فقط عندما يصبح الألفة المفتوحة بين شخص يكتبه وآخر يقرؤه، المكان المبسوط بعنف من قبل النزاع المتبادل بين قدرة القول وقدرة الإنصات"[3]، وهذا يظهر لي أن مفهوم Espace قد وظف كمصطلح لدى النقاد الغرب، تارة للدلالة على المكان، وتارة أخرى للدلالة على شيء آخر، ولعل الدلالة اللغوية قد توضح أسباب هذا التوظيف المتغير، فمفهوم **Espace في اللغة الفرنسية** هو:

---

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، **ترجكة: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص31.**

(2) نظرية النص الأدبي، ص314.

(3) **Mayrice Blanchot, l'espace littéraire, idées n r f. Gallimard. ParisK 1955. P32.**

"1- امتداد غير محدد يحتوي ويشتمل على كل الأشياء والامتدادات المنتهية.

2- مساحة، امتداد محدود.

3- مجال زمني: في فضاء اليوم"(1).

- إذن فالوحدة المعجمية الفرنسية Espace لها دلالة **الامتداد**، والامتداد مفهوم نجده بشكل كبير في علم كالهندسة المعمارية، وهذا يوضح انتماءه لهذا الميدان كما سبقت الإشارة إلى ذلك مع الموسوعة العالمية، **والامتداد في منظوري صفة مكانية**، لكنها قابلة للتوظيف للدلالة على غير ذلك. وفي ختام هذا المبحث، أصل إلى الأخذ بعين الاعتبار فهم **(مصطلح المكان وفق مفهوم واسع يشمل المكان سواء أكان حقيقياً واقعياً أم خيالياً أم هندسياً)** يختزل إلى نقاط أو خطوط أو أحجام أو غير ذلك مما نبه إليه عبدالملك مرتاض وغيره، وإلى اختيار هذا المصطلح للدلالة على مفهوم المكان، وهذا توجه بدأه غالب هلسا وسار عليه كتاب آخرون مثل **حبيب مونسي** في كتابه: "فلسفة المكان في الشعر العربي"(2)، **ومحمد عبيد صالح السبهاني** في كتابه: "فلسفة المكان في الشعر الأندلسي"(3)، **وإبراهيم أحمد ملحم** في كتابه: "شعرية المكان"(4)، **وعزالدين المناصرة، 1989**، الجزائر في محاضرته الشهيرة (**شعرية الأمكنة**)، وهو التوجه عينه الذي اتبعه في هذا البحث على ضوء ما سبق توضيحه في الصفحات السابقة.

---

(1) Hachette, Paris, 1993, p608.

(2) دمشق، سوريا، د.ط.، 2001.

(3) دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

(4) عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011.

ثانيا: مفهوم المكان

1- المفهوم الفلسفي:

يشير **إيمانويل كانط** (Immanuel Kant) إلى مفهوم المكان المرتبط بما يسميه هو الحس الخارجي: " نستطيع بواسطة الحس الخارجي (الذي هو إحدى خصائص فكرنا)، أن نتمثل الموضوعات على أنها خارج ذاتنا وموضوعة كلها في المكان. وفي المكان يكون شكل الموضوعات ومقدارها، وعلاقاتها المتبادلة محددا أو قابلا للتحديد"[1]، وهذا أفهم منه أن المكان هو **(الإطار الخارجي عن الذات)** الذي يحيط بكل الموضوعات سواء أكانت ظواهر أم أشياء، كما يحيط بعلاقاتها المتبادلة فيا بينها، ويبدو لي أن هذا تصور شمولي للمكان يربطه بخصائص الفكر الإنساني، يتجاوز الفهم البسيط الذي لا يرقى به فوق كونه أحد الموضوعات لا يتميز عنها سوى بميزات لا تخرج به عن مصافها، فالمكان وفق هذا التصور الكانطي يتجاوز مادية المكان الطبيعي المتشكل من صخور وأتربة ومياه وهواء، يتجاوز هذه المادية البسيطة إلى تصور فكري جوهري. وفي سياق هذه الرؤية، يفيد كانط تقرير مهم في نظري عن المكان حيث يقول: "ليس المكان تصورا تجريبيا تم استخلاصه من تجارب خارجية...، وتبعا لذلك فإن تمثل المكان لا يمكن أن يكون مستخلصا من تجربة العلاقات بين الظواهر الخارجية، بل إن التجربة الخارجية ذاتها لا تكون ممكنة قبل كل شيء إلا بواسطة هذا التمثل"[2]، إن هذا التقرير يغير من نظرتنا عن المكان، الذي قد نظن أنه ما عرفناه عندما فتحنا أعيننا على

---

[1] (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية نصوص مختارة، ت: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص292.

[2] المرجع نفسه، ص293.

الحياة للمرة الأولى، بين جدران البيت الذي نشأنا فيه، والساحة التي جرينا فيها، والسماء التي حدقنا إليها، إنني أفهم من كانط أن المكان في حقيقته أكبر من هاته الأمكنة التي عرفناها في حياتنا، بل إنه على العكس من ذلك شيء يولد معنا، يشكلنا ونشكله، إنه معنى قابع في أعماقنا قبل حتى أن نرى النور، غير أنه إذا نحن أقررنا هذه الرؤية، فإننا سوف نتساءل عن ماهية هذا المكان الذي يراه كانط متجاوزا بذلك الرؤية البسيطة العادية إلى المكان، التي تراه عبر ما يحيط بنا من تشكلات مكانية قد تكون طبيعية كالتراب والصخور والشجر والأنهار والسحاب، كما قد تكون اصطناعية كالمنازل والسيارات والأثاث والطرقات، وهنا يأتي تقرير آخر لكانط لا يقل أهمية عن سابقه: "إن المكان تمثل ضروري قبلي يتخذ أساسا لكل الحدوس الخارجية. يستحيل علينا تمثل عدم وجود المكان، في حين يمكننا تصور عدم وجود أشياء في المكان. يعتبر المكان إذن شرط إمكان الظواهر وليس تحديدا يتوقف عليها، وهو تمثل قبلي يتخذ أساسا بكيفية ضرورية، للظواهر الخارجية"[1]، ومن هذا التقرير أفهم أن الإنسان غير قادر على تجاوز حدود الذات نحو الخارج في إطار تركيبته الفكرية دون الاعتماد على تمثل قبلي يحمل اسم المكان، وبعبارة أخرى أن الانسان غير قادر على أن يحيا تجربة خارجية تتجاوز حدود الذات دون أن يتشكل وعيه وفق مكون مكاني، أي أن المكان ليس إطارا فقط للظواهر الخارجية، وإنما هو أيضا شرط ضروري لإمكانية وجودها في حدود الفكر البشري.

لايقف كانط الفيلسوف عند هذا الحد، إذ يشير إلى أن مفهوم المكان هو مفهوم يعلو فوق الاستدلال والنظر العقلي حيث يضيف: ليس المكان تصوراً استدلالياً، أو كما يقال تصوراً كلياً لعلاقات الأشياء على العموم، بل هو حدس خالص. وبالفعل فإننا لا يمكن

---

(1) (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي، ص293

أولاً أن تمثل إلا مكاناً وحيداً، وحين نتحدث عن أمكنة متعددة، فإننا لا نقصد بذلك إلا أجزاء المكان الواحد نفسه. لا يمكن أن تكون هذه الأجزاء سابقة على هذا المكان الوحيد الذي يحتوي الكل"[1]، ويؤكد هكذا أن (**المكان حدس خالص يخامر الوعي البشري**) في صورة كل واحد قابل لأن يتشكل من خلال التجربة الخارجية وفق أجزاء متباينة في الشكل وطبيعة التكوين، إن المكان وفق هذه الرؤية يبدو لي كصفحة بيضاء متجانسة في البدء، يشكلها الفنان مستعينا بريشته بألوان من أصباغ مختلفة، فتغدو لوحة تتجاور فيها الألوان مخفية الصفحة البيضاء الأولى وهكذا فالإنسان العادي يخدعه التشكيل المكاني الظاهر عن حقيقة المكان كما يراه كانط.

2- المفهوم الاجتماعي:

إن علم الاجتماع ينظر إلى المكان نظرة مختلفة عن نظرة الفلسفة، ويكون مفهومه عنه وفق منطلقات خاصة به، حيث يقول **إميل دوركهايم** (**Emile Durkheim**): "لكن ما هو أصل ومصدر هذه التقسيمات التي هي أساسية بالنسبة إليه؟ هل مصدرها هو المكان ذاته، والحال أنه ليس لديه فيه لا يمين ولا يسار، لا أعلى ولا أسفل، لا شمال ولا جنوب...؟ إن كل هذه التمييزات آتية من أن فيها وجانية مختلفة قد نسبت إلى مناطق مختلفة، وبما أن أفراد الحضارة الواحدة يتمثلون المكان بالصورة نفسها، فإنه يجب أن تكون هذه القيم الوجدانية والتمييزات المرتبطة بها عامة ومشتركة أيضاً، وهو ما يتضمن ويقتضي بالضرورة أنها ذات أصل اجتماعي"[2]، يبدو لي أن هذا المفهوم عن المكان أقل تجريداً من مفهوم كانط، إذ

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سبيلا، وعبدالسلام بنعبدالعالي، ص61.

أنه يأخذ في اعتباره المكان الطبيعي الماثل أمام أفراد أي مجتمع، فيتسنى لهم التواضع على إقامة تحديدات وتقسيمات فيه من قبيل يمين ويسار، وأعلى وأسفل، وغير ذلك من التقسيمات، التي يكون لها بذلك أصل اجتماعي.

ولكي يبين **إميل دوركهايم** الأصل الاجتماعي للمكان يعطي المثال التالي: "هناك حالات يكون فيها الطابع الاجتماعي واضحاً، وهناك مجتمعات في أستراليا وفي أمريكا الشمالية يكون فيها المكان مقصوراً على هيئة دائرة هائلة، لأن القبيلة ذاتها تعيش في محطة دائرية. وهذه الدائرة المكانية هي نفسها مقسمة على غرار الدائرة القبلية وعلى منوالها"[1]، إن هذا المثال يظهر التلاحم الوثيق الموجود بين المكان والمجتمع الناجم عن العلاقات المتشابكة القائمة بينهما، بحيث أن قيام مجتمع بمكان ما يتضمن بشكل ضروري دوراً مهماً للمكان في حياة هذا المجتمع، بل ويذهب دوركهايم إلى أبعد من هذا حيث يقول: "يفترض المجتمع إذن تنظيماً واعياً بذاته أي تصنيفاً، وتنظيم المجتمع هذا يتفاعل بالطبع مع المكان الذي يشغله. ولتجنب كل صدام، يجب أن يكون قد تم توزيع المكان الكلي، وتمييز أجزائه وتوجيهه، وأن تكون هذه التقسيمات والتوجيهات معروفة من الجميع"[2]، وهذا يعني أن تنظيم المجتمع يواكبه تنظيم للمكان الذي يشغله، بحيث أن تنظيم المكان قد يمنع من الوقوع في بعض الصدامات في المجتمع، وهذا واضح ومعروف، حيث أنه في حياة الجماعات المختلفة وقعت خلافات تصل إلى **حد المواجهات الدامية بسبب الصراع على المجالات المكانية، وأبرز دليل على هذا الثورة الجزائرية، والصراع الفلسطيني الإسرائيلي.**

إن هذا المفهوم الاجتماعي للمكان حديث نسبياً، وهذا عائد إلى حداثة اهتمام علم

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاجتماع بالمكان: "ومنذ ذيوع الجغرافيا على أنها تخصص علمي قائم بذاته منذ ثمانينيات القرن العشرين فإن المفاهيم المكانية لوضع الخرائط والحدود والمواقع تم تبنيها بشدة في علم الاجتماع على انها وسائل حقيقية ومجازية لوضع سمات للصلات أو الصلات السببية بين العلاقات والعمليات الاجتماعية"[1]، ومن المقولات الاجتماعية التي تتمحور حول موضوع المكان رأي **هنري ليفيفر** **H. Lefebvre** القائل بأن: "التنظيم المكاني يحدث اختلافاً في كيفية عمل المجتمعات"[2]، ومرة أخرى يظهر هذا القول أن اهتمام علم الاجتماع بمفهوم المكان إنما يتمحور فيما يبدو لي في تنظيم هذا الأخير في الواقع، ولا يهتم بماهيته.

3- المفهوم الأدبي:

يربط كانط في إطار مفهومه عن المكان بين الإنسان والمكان بشكل وثيق إذ يقول: "لا يمكن إذن أن نتحدث عن المكان وعن الكائن الممتد... الخ. إلا من وجهة نظر الإنسان. إذا خرجنا عن الشرط الذاتي الذي دونه لا يمكن أن نتلقى حدوساً خارجية، أي لا يمكن أن نتأثر بالموضوعات، فإن تمثل المكان لا يعني شيئاً. إن هذا المحمول (المكان) لا ينسب للأشياء إلا كما تبدو لنا، أي إلى الأشياء من حيث هي موضوعات للحساسية"[3]، ويعني هذا الكلام وفق منظوري الخاص أن البشر **يدركون المكان** على مستوى أول بنفس الطريقة، غير أنه في مستويات لاحقة وهذا إن أمكن تقسيم الإدراك إلى مستويات، فالإدراك الفردي قد يختلف من شخص إلى آخر، حيث إن هذا الإدراك قد يكون مرتبطاً بظلال فكرية ونفسية

---

[1] جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم **الأساسية، ت: محمد عليان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص241.**

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] (مجموعة من المؤلفين)، **الحداثة الفلسفية، ت: محمد سيلا، وعبدالسلام بنعبدالعالي، ص294.**

ليست هي عينها لدى كل الإشخاص، ويتكلم غاستون باشلار عن إدراك المكان ليس هو بالإدراك الجاف الموضوعي، وإنما هو إدراك قد يعبق بمشاعر الحب والألفة، كما أنه قد يكون متقلاً بعدائية متوثبة: "...المكان الذي نحب. وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة،... ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية، قيم متخيلة سرعاً ما تصبح هي القيم المسيطرة"[1]، أما عن النوع الثاني من الأمكنة فيقول الكاتب نفسه: "إن مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالياً والصور الكابوسية"[2]، ولا يكتفي غاستون باشلار بربط المكان بالمشاعر والأحاسيس النفسية الإنسانية فقط، بل إنه كذلك يشير إلى ارتباطه بملكة فكرية هي غاية في الأهمية وهي الخيال: "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز"[3]، وهنا يشير باشلار إلى نقطة مهمة، عي فكرة انجذاب الخبال إلى المكان، التي أفهمها بشكل عكسي، بمعنى أن المكان هو الذي يثير الخيال، فبعض الأمكنة إذن تعد خصبة في هذا الإطار، بحيث أن الإنسان غير قادر على ألا يتفاعل معها فكرياً أو خيالياً، ويشير حبيب مونسي إلى صورة طريفة في هذا الصدد: "ألم يشاهد الأعرابي في كثيب الرمل المستدير خصر المرأة الفاتنة، ونعومتها في نعومة رماله؟"[4]، وهي صورة تظهر أن المكان قادر على إثارة الخيال حتى لدى الناس العاديين، فكيف يكون أمره إذت مع أصحاب الملكات الأدبية والشعرية

---

[1] **جماليات المكان، ت: غالب هلسا، ص31.**

[2] **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

[3] **المرجع نفسه، الصفحة نفسها.**

[4] **فلسفة المكان في الشعر العربي، ص18.**

خاصة؟.

إن **المكان** الذي يراه كائنا مرتبطاً بالشرط الذاتي الإنساني، يرى فيه **ميشال بوتور (Michel Butor)** خاصية أساسية مرتبطة هي ذاتها بهذا الشرط، سواء أتعلق الأمر بحواس الإنسان المختلفة من رؤية وسمع وغير ذلك، أم تعلق بملكات فكرية أخرى لديه كالتفكير أو الذاكرة، حيث يقول: "نحن اليوم لا نعيش أبداً في مكان واحد، فالمكان الذي نقيم فيه معقد، وهذا يعني أننا عندما نكون في مكان ما نفكر دائماً بما يجري في مكان آخر، وتصل إلينا معلومات من الخارج، فإذا أدرنا مفتاح المذياع وجدنا أنفسنا أمام مذيع تفصله عنا مئات أو آلاف الأمتار"[1]، إن هذه الخاصية التي أراها أساسية والتي يراها **بوتور** في المكان، هي خاصية **التعقيد** التي تكتنفه، والتي أصوغها بعبارة أخرى هي **تداخل الأمكنة**، والتي تأخذ تمظهرات عديدة غير التي أشار إليها بوتور، منها مثال مصادفة أشخاص أجانب في المكان الذي نعيش فيه، يجعلوننا نفكر في بلدانهم الأصلية كالوافدين الصينيين الذين نراهم في الجزائر، ولدى تفكيرنا بالصين نتذكر سور الصين العظيم مثلاً، أو البحر الأصفر، وغير ذلك من معالم الصين الجغرافية والحضارية. **(الالتحام بين الإنسان والمكان)** عبر الجانبين المادي والمعنوي، المادي من خلال احتواء المكان للإنسان كجسد، والتشكيل المكاني لهذا الجسد الذي هو مكان بدوره، وتجلي المكان للإنسان من خلال حواسه المختلفة، والمعنوي من خلال ارتباط المكان بالجوانب النفسية ممثلة بالمشاعر والأحاسيس النفسية المختلفة، وكذا ارتباطه بالملكات الفكرية الأساسية للإنسان كالتفكير والذاكرة والخيال، هذا الالتحام يدفعني إلى التساؤل عن الدور الذي يلعبه **المكان في التجربة الجمالية للإنسان**، وبالتحديد في أدبه الذي يرى

[1] بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط2، 1982، ص61.

محمد غنيمي هلال أن: "جوهره التصوير الجمالي في المعنى الأشمل الأعم له"[1]. وفي البداية يجدر بي الحديث عن حضور المكان في النص الأدبي، الذي يشير **ميشال بوتور** الى إحدى آلياته: "فبين التأليف الخيالي والتنظيم الواقعي للمدى المأهول، بجميع أشكاله: غرفة، مدينة، أو الأرض بكاملها، تقوم روابط وثيقة، لأن الأمر يتعلق بمعالجة المسافة وتنظيمها، فالانتقال من غرفة إلى أخرى، ومن حي لآخر، ومن مدينة الى أخرى، قد يكون واقعياً أو وهمياً مختلقاً"[2]، وهنا يشير **بوتور** إلى أن **المكان والحركة في المكان قد لا يكونان الشيء عينه في الواقع وفي الأدب**، ما يوحي لي **أن للأدب أمكنته الخاصة** التي قد تختلف عن الأمكنة في الواقع، وفي هذا الإطار يتكلم جان. **إيف تاديه** (**Jean – Yves Tadie**) عن الأمكنة أدبية إذ يقول: "ذلك هو في حقيقة الأمر سر المدينة الأدبية وما يميزها من المدينة الواقعية: هناك محطة واحدة اسمها "**سان لازار**" ويمكن أن يقدمها الكاتب نفسه بتسع وتسعين طريقة قص مختلفة، ويتبخر الجوهر الوحيد للموضوع في تكاثر الكلمات، ويصبح الموضوع الواحد الواقعي مجموعة من الموضوعات الأدبية ومن الآفاق ومن وجهات النظر ومن الرؤى"[3]، ومن هذا القول أستنتج أن الأمكنة في الأدب قد تتفلت من الواقعية شيئاً فشيئاً، إلى درجة تصبح فيها خيالاً صرفاً من نسج الأديب لا تربطه بالواقع إلا صلات قليلة، وبالفعل فإن جان – إيف تاديه يتحدث في كتابه: "الرواية في القرن العشرين" عن مدن خيالية، كالتي تصفها رواية: "هيليو بوليس" التي كتبها "جندر" (Jinger Ernst) سنة 1949: "إن هيليو بوليس التي

---

(1) النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، الجيزة، مصر، ط3، 2004، ص11.

(2) بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، ص61.

(3) الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط.، 1998، ص135.

بناها الروائي (والتي لا تشترك في شيء مع المدينة المصرية) لأنها لا تستند إلى مدينة واقعية... تحتاج إلى موارد التاريخ، إن الوهم من عمل الذاكرة، يستند إلى ثقافة واسعة ويسوغ الفكرة القائلة إننا لا نتخيل إلا لأننا نتذكر"[1].

إن تحول المكان عن صورته الواقعية إلى صورته الأدبية، يكسبه حسب **باديس فوغالي** خصائص متميزة عن خصائصه الأصلية: "وقد تتعمق أهميته أكثر حين تتوفر للأديب الأدوات الفنية والجمالية التي تمتلك إمكانية **الانتقال** من مستوى الوجود الطبوغرافي الماثل في الواقع بتضاريسه ومعالمه، إلى مستوى **الكينونة الفنية** أي أن يصير جزءاً من وجدان الشاعر، لأن **المكان الطبوغرافي** يزول بمجرد تخطي الإنسان حدوده، في حين يحتفظ المكان في التجربة الإبداعية بلحمته"[2]، ومن هذا الكلام أرى أن المكان يجد له في الأدب ملاذاً يحميه من التلف والزوال، اللذين قد يلحقانه مع مرور الزمن، كما أن الأدب، يجد في المكان مرتعاً خصباً أو بالأحرى منبتاً ثرياً يزدهر الأدب فيه ويتألق، **(فالأدب والمكان يتعانقان عبر الإنسان)** ليشكلا معاً فضاء للتجربة الإنسانية.

4. المكان في الأدب العربي:

أ. في الشعر الجاهلي:

ومن الأمكنة الشامخة في عالم الشعر العربي، يقف **(الطلل)** في القصيدة العربية الجاهلية منطلقاً لها، عبر ما يسمى **بالمقدمة الطللية** التي منها المقدمة الطللية لمعلقة عنترة بن

---

(1) **المرجع السابق، ص132.**

(2) **باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدارا للكتاب العالمي، عمان، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2008، ص182.**

شداد العبسي التي يقول فيها[1]:

هل غادر الشعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم

يا دار عبلة بالجواء تكلمي ... وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

فوقفت فيها ناقتي وكأنها ... فدن لأقضي حاجة المتلوم

وتحل عبلة بالجواء وأهلنا ... بالحزن فالصمان فالمتثلم

حييت من طلل تقادم عهده ... أقوى وأقفر بعد أم الهيثم

وفيما يخص **المقدمة الطللية** تفيد (**سيزا قاسم**) بتنبيه مهم، حيث تقول: "يختلف الحديث عن الأطلال عن العبارات المسكوكة التي كثيراً ما تفقد دلالتها الحرفية لتكون مجرد علامة على البداية... بأن للطلل دلالات متعددة ومركبة ومتشابكة"[2]، وتقول أيضاً في دلالات الطلل ما يلي: "والطلل يجمع بين الإنساني والطبيعي، أو هو بمعنى آخر الإنساني عندما يعفو ويدرس ويعود إلى الطبيعي، وشأنه شأن القبر الذي يواري الميت التراب ويعيده إلى الأرض، والطلل هو مرحلة بين الوجود والعدم، بين الحضور والغياب، بين السعادة والشقاء، بين الحياة والموت، وهذه المرحلة الانتقالية بين التذكر والنسيان هي التي تثير في نفس الشاعر كل هذا الشحن والحزن، فالذكرى تتغلف بكثير من النوستالجيا والرغبة في العودة إلى الأيام الخوالي"[3]، ومن المنظور الذي تفيد به سيزا قاسم، يبدو لي أن المقدمة الطللية هي مقدمة مبررة بشكل كاف في القصيدة الجاهلية، وتجد دعائمها في التجربة الإنسانية التي عاشها

---

[1] الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، د.ط.، د.ت.، ص104.

[2] القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط.، 2002، ص53.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشاعر الجاهلي بكل تفاصيلها، فتركت في نفسه أخاديد عميقة من الحزن والأسى والحنين، يواجهها الشاعر بكل كيانه كلما وقف أمام الطلل، وكأني بهذا الطلل هو الجرف الشاهق الذي يطل على هاوية الأحزان والشقاء والحنين التي تكاد في كل مرة أن تستل روح الشاعر من بين جنبيه فتزهقها.

ويربط **(حبيب مونسي)** بين البكاء على الأطلال وبين بكاء متمم بن نويرة قبر أخيه مالك، من حيث أن للموقفين نفس الآلية التي تحركهما حيث يقول: "إن المقابلة بين البكاء على الأطلال، وفكرة "قبر مالك" تأخذ بعدها الأنطولوجي من كون البكاء استجابة تلقائية لما يبعثه الطلل من شجون في النفس العربية. وكأن المكان آية استحضار تفعل فعلها المباشر في النفس دون واسطة. لقد كان "**متمم بن نويرة**" أشعر الناس بالفكرة، وأعلمهم بالوقع الذي يصاحب رؤية القبر – أياً كان القبر – وكأنه قبر مالك"[1]، غير أن الشعر الجاهلي ليس وقوفاً على الأطلال فقط، وليس أسى وحزناً فقط، فقد ارتبط المكان في الشعر الجاهلي بقيم متعددة ومشاعر مختلفة، حسبما تمليه الحياة في ذلك العصر، يقول **باديس فوغالي**: "لم يقتصر الشاعر الجاهلي على إبراز قيمة المكان في بيته والوقوف عند أهميته في حياته وحياة مجتمعه بالتنويه والفخر تارة، وإبداء معاني الولاء والانتماء تارة أخرى، بل عمد إلى إبراز ملامح الجدب التي كانت تشكل أزمة بيئية في الجزيرة العربية، نظراً لصعوبة مسالكها، وقسوة مناخ بعض مناطقها، ولذلك كانت شيمة الكرم أهم القيم التي كرستها البيئة، وجعلها العرف تقليداً تقتدي به سائر العرب غنيها، وفقيرها"[2].

---

[1] **فلسفة المكان في الشعر العربي، ص20.**

[2] **باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص192.**

ب- في الأدب الأندلسي والعباسي:

وقد احتفى الشعر الأندلسي بدوره بالمكان، ويبدو أن هذا الاحتفاء لم يقتصر على وصف المكان كما هو الحال مع **ابن خفاجة الأندلسي** حيث إنه: "إذا كان شعر الطبيعة عند ابن خفاجة يتسم بكونه مجرد وصف حسي، فإن قصيدة **(الجبل)** تبدو متميزة في هذا السياق. فهذه القصيدة التي قد لا يفهم منها القارئ العادي إلا أنها وصف لأحد مظاهر الطبيعة، حظيت باهتمام العديد من الدارسين المحدثين الذين تجاوزت قراءاتهم لها معناها الظاهر، لتبحث عن معنى أعمق أراد الشاعر التعبير عنه من خلال ذلك الحوار الذي أداره على لسان الجبل"[1]، وفي غير الشعر، فقد عرف الأدب الأندلسي احتفاءً متميزاً بالمكان من خلال ما يعرف بأدب الرحلة، مع أبي الحسن محمد بن أحمد المعروف بابن جبير الذي وثق رحلته للحج انطلاقا من **غرناطة** وعودة إليها بين سنتي 1183م و1185م، ومن وصفه لهذه الرحلة اقتطع حديثه عن **قلعة القاهرة**: "وشاهدنا أيضاً بنيان القلعة وهو حصن يتصل بالقاهرة حصين المنعة، يريد السلطان أن يتخذه موضع سكناه، ويمد سوره حتى ينتظم بالمدينتين مصر والقاهرة. والمسخرون في هذا البنيان والمتولون لجميع امتهاناته ومؤونته العظيمة كنشر الرخام ونحت الصخور العظام وحفر الخندق...، العلوج الأسارى من الروم، وعددهم لا يحصى كثرة، ولا سبيل أن يمتهن في ذلك البنيان أحد سواهم"[2].

وحضور المكان في الأدب العربي القديم لم يكن وقفاً على كونه موضوعاً سواء لإثارة الشحن والاستعطاف أم للوصف، فقد امتد أيضاً إلى الممارسة الفنية، كما هو الحال مثلاً في

---

(1) عبدالله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص98.

(2) رحلة ابن جبير، تقديم: سليم بابا عمر، موفم للنشر، الجزائر العاصمة، د.ط، د.ت، ص11

مطلع القصيدة الدينارية للمتنبي حيث يقول[1]:

بـأبي الشـموس الجانحـات غواربـا ... اللابسـات مـن الحريـر جلابيـا

حيث إن الشاعر قد: "كنى بالشموس عن النساء وبغروبهن عن بعدهن"[2]، وبالإضافة إلى تناول المكان لأغراض بلاغية كما بين هذا المثال، فإن (حسن البنا عزالدين) يشير إلى ظاهرة أخرى تخص تناول هذا الشعر أي الشعر القديم للمكان حيث يقول: "أسبغ الشعراء في مراحل متأخرة نسبياً، خصوصاً في العصر العباسي وفي الشعر الأندلسي، على بعض عناصر الطبيعة، مثل النهر والروض والأرض، شعرية واضحة في شعرهم، ومن بين ملامح هذه الشعرية استخدم الكتابة ومفرداتها في تناول هذه العناصر"[3].

ومن الأمثلة السابقة يتوضح أن المكان في الشعر العربي القديم، قد تم تناوله على مستويات مختلفة نفسية عاطفية واجتماعية قومية أي قبلية، بالإضافة إلى الممارسة الفنية الجميلة، وفي تقديري فإن هذا الحضور تبرزه الوشائج القوية التي تربط المكان بالإنسان بشكل عام وهذا يشمل الإنسان العربي طبعاً.

ج. في الأدب الحديث:

أما الشعر العربي الحديث وفرعه الشعر الفلسطيني، فإنه قد تعامل مع المكان تعاملاً

---

[1] عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، د. ط.، 2002، ص190.

[2] المرجع السابق، ص191.

[3] الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص185.

متميزاً عما عرفه الشعر القديم. وهذا أمر يعود إلى عوامل مختلفة، منها تغير الظروف والثقافات وتطور الفكر الإنساني العربي، حيث إن: "المكان لدى الشاعر الحديث يمثل في تجربته جوهر الأزمة التي يعيش حدتها بكل جوانبها فكرياً، واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً"[1]، إن هذا يعني أن المكان في تجربة الشاعر الحديث قد أصبح بؤرة تستحوذ على اهتمامه بشكل كبير وتستقطب خيوط تجربته الخيالية، وبمعنى آخر فإن الإنسان الحديث قد صار أكثر انتباهاً وإحساساً بالمكان لما يلعبه هذا الأخير من دور مهم وجوهري في تجربته الشعرية والإنسانية على السواء، وفي هذا الإطار يوضح قادة عقاق أنه: "تكاد التجربة الحديثة – في مجملها – تقوم على أساس الصراع ضد التحضر والتمدن. لكن، لا في جوانبه الايجابية، بل في جانبه السلبي الحامل لرموز التفسخ، وتقطع وشائج العلاقات الإنسانية وتشيئها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تعمل على التخلص من هيمنة النظرة التراثية للأمور"[2]، أي أن الشاعر الحديث ينظر إلى المدينة العصرية كخطر يهدد القيم الإنسانية من حيث إنه يكرس قيماً تضاد هذه القيم بشكل يجعلها محاصرة وخافتة الواقع في الحياة الإنسانية، الأمر الذي يعني ترتب نتائج مدمرة على هذه الحياة[3]. ومن الشعراء الذين تبرموا بالمدينة، أولئك الذي تغنوا دائماً بالطبيعة والبساطة ممن ينتمون إلى الاتجاه الرومانسي، **كإيليا أبي ماضي**، الذي يهجو المدينة في

---

[1] **باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص183.**

[2] **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د.ط.، 2001، ص153.**

[3] **انظر: عزالدين المناصرة، شعرية الأمكنة، محاضرة ألقاها في (مؤتمر تأسيس الجاحظية)، الجزائر العاصمة، 1989، نشرتها (مجلة التبيين، 1990).**

قصيدته "أم القرى" قائلاً[1]:

بئس المدينة إنها سجن النهى

وذوي النهى، وجهنم الأحرار

لا يملك الإنسان فيها نفسه

حتى يروعه ضجيج قطار

وحدت بها تفشي المفاسد والأذى

في كل زاوية وكل جدار

لا يخدعن الناظرين بروجها

تلك البروج مخابىء للعار.

– وقد عرف ميدان الرواية العربية بدوره حضوراً ملحوظاً للمكان، وهذا سواء لأسباب فنية كوصف الأمكنة باعتبارها مجرى للأحداث وإطار لها، أم لأسباب موضوعية رؤيوية قد تختلف من روائي لآخر، ففي رواية **"زقاق المدق" لنجيب محفوظ**: "الروائي يقوم بعرض تفصيلي لهذا الدخول في عالم الزقاق، فهو يحاول السرد الذي يقف فيه واضحاً شاهداً، إلى أوصاف لطرقه ومنازله وحوانيته، ثم يعرج على المشهد العام فيه واصفاً إياه مع شخوصه واحد واحد"[2]، كما يشير سعد البازعي إلى أنه: "برزت بعض الروايات مؤخراً في مستوى توظيفها للمكان حيث نجدها تتصل مباشرة بالهوية، فالهوية في تلك الروايات تبدو

---

(1) ديوان إيليا أبو ماضي، تحقيق: **حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999،** ص203.

(2) **عبدالله خليفة، نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص46.**

شيئاً مكتسباً أكثر مما هي معطى"[1]، ومن هذه الروايات التي يتكلم عنها رواية "البحريات" لأميمة الخميس التي عنها يقول: "مجيء رحاب الفلسطينية إلى الرياض هو بحث عن هوية، بقدر ما أن مجيء الطالبات إلى المدرسة هو شكل آخر من أشكال البحث عن الهوية، إنه يتيح لهن ولأناس من غير أهلهن فرصة التدخل في تشكل هوياتهن، وبقدر ما أن ذهاب أهل الرياض إلى الصحراء هو ايضاً سعي لاستعادة هوية، هوية أولئك الناس الذين يجدون أنفسهم في الصحراء، وهوية الصحراء التي تهددها المدينة"[2].

ومما سبق يتضح أن للمكان مكانه الذي يختص به في الأدب العربي قديمه وحديثه شعره ونثره، مع تباين في الأدوار التي يؤديها قد يعود بشكل خاص إلى تطور الفكر ونضج الرؤى كما أنه قد يعود إلى أسباب أخرى أيضا.

ثالثا: مفهوم الزمان

1- المفهوم الفلسفي:

عرف الإنسان منذ ابتداعه آلات حساب الزمن أو ربما قبلها الزمن كمفهوم هام ذي مكانة بارزة في مختلف حقول الحياة الكثيرة، ولهذا فليس غريباً أن تحاول الفلسفة تحديد طبيعته، وهكذا: "فقد برهن **ديكارت** أن الزمن هو لا تماسك محض وأن أية لحظة من اللحظات لا تفترض منطقياً اللحظات التالية، وأشارت تحليلات هيوم أن ما يسبق وما يلحق

---

[1] سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص45.

هما منفصلان"[1]، ومن هذا التعريف يبدو مفهوم التعاقب في الزمن عبر مرور عقلياً حيث يعد المنطق أداة هامة يعتمد عليها العقل البشري في فهم الوجود، وأيضاً يبدو لي هذا التعريف غير بعيد عن المفهوم الفلسفي القديم للزمن، حيث إنه: "منذ **أرسطو** فإن الزمان قد عرف كزمان للطبيعة، كزمان للعالم الموضوعي، وبقدر ما تمسكنا طويلاً بهذا المفهوم للزمان، أي بقدر ما لم يفهم الزمان طويلاً فهماً حقيقياً...، فقد ظل مستحيلاً إدراك الرابطة الحميمة لكل فعل شعوري مع الزمان"[2]، فالمفهوم الفلسفي القديم للزمان كان يقصي الذات في مقاربته للزمن، فأعطى بذلك زماناً يتصف بالموضوعية، في مقابل العالم الشعوري للذات.

غير أنه يبدو أن مفهوم الزمان الموضوعي، لم يستمر وحيداً في العصر الحديث، وهذا معناه أنه بقي مستمراً حيث إن هيدغر **(Maritn Heidegger)** في أول نص له مكرس كلياً للزمان: "ثابر على أن يبرهن بأنه ابتداء من جاليلو حتى آينشتاين ضمناً، فإن تصور الزمن في الفيزياء لم يتغير: فكانت وظيفته جعل القياس ممكناً، حيث يكون لحظة ضرورية في تعريف الحركة التي هي الموضوع ذاته لعلم الفيزياء. لكن لكي يسمح الزمان بالقياس، يجب أن يصبح قابلاً للقياس، لكنه لا يمكن أن يكون كذلك إلا إذا فكر على ان يكون سيولة منتظمة، أي أن يكون متماهيا مع المكان، فالزمان هذا الذي جعل متجانساً، ومكانوياً"[3]، ومن هذا أفهم أن المفهوم القديم للزمان يراه متجانساً، أي أنه سيولة منتظمة متجانسة.

---

[1] فردريك ألكيه، التوق إلى الخلود، ت: سنا خوري، كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص73.

[2] .فرانسواز داستور، **هيدغر والسؤال عن الزمان**، ت: سامي أدهم، مجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص20.

غير أن هناك نظرة حديثة للزمان على انه مرتبط بالذات، حيث يوضح إيمانويل كانط في كتابه "نقد العقل الخالص" أن الزمن مرتبط بما يسميه الحس الداخلي: "إن الحس الداخلي الذي يحدس بواسطته الفكر ذاته أو يحدس حالته الداخلية أيضاً لا يقدم، دون شك أي حدس عن النفس كموضوع، إنه في هذه الحالة صورة محددة يغدو بواسطتها حدس الحالة الداخلية للنفس ممكناً، بحيث يصبح كل ما ينتمي إلى التحديات الداخلية متمثلاً تبعاً لعلاقات الزمان. لا يمكن أن يحدس الزمن خارجياً، كما لا يمكن أن يحدس المكان كشيء موجود فينا"[1]، ويقول **هنري برغسون (Henri Bergson)** موضحاً بشكل أكثر هذا الارتباط من خلال مصطلح الوعي: "الوعي يعني قبل كل شيء الذاكرة، قد تفتقر الذاكرة إلى الاتساع، وقد لا تشمل إلا قسماً من الماضي، وقد لا تحفظ إلا ما حصل من قريب. ولكن الذاكرة تكون موجودة وإلا لا يكون الوعي موجوداً فيها... كل وعي هو ذاكرة إذن: احتفاظ وتراكم الماضي في الحاضر"[2]، أما عن الطرف الآخر من الزمن وهو المستقبل، فيقول: "كل وعي هو استباق للمستقبل. انظر إلى توجه فكرك في أية لحظة: تجد أنه يهتم بما هو قائم، إنما من أجل ما سوف يكون. إن الانتباه هو انتظار. ولا يوجد وعي، بدون انتباه للحياة"[3]، أما عن المنطقة المتوسطة بين الماضي والمستقبل وهي الحاضر، والذي يتحدد أكثر من خلال اللحظة، يقول: "هذه اللحظة يمكن عند الضرورة تصورها، إنما لا يمكن إدراكها أبداً، وعندما نظن اننا فاجأناها، تكون قد ابتعدت عنا. إن ما ندركه في الواقع هو نوع من تكثيف المدة

---

(1) (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي، ص293.

(2) الطاقة الروحية، ت: علي مقلد، مجد المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص9.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي تتألف من قسمين: ماضينا القريب المباشر ومستقبلنا الداهم. إلى هذا الماضي استنداءً وإلى هذا المستقبل تطلعنا. والاستناد والتطلع هما من خصوصيات الكائن الواعي"[1].

– ومما سبق يتضح لي أن **برغسون** يرى أن الذات ترتبط بالزمن من خلال وعيها بواسطة ملكات أو حالات نفسية كالذاكرة والانتباه.

2- المفهوم النفسي:

يتضح مما سبق أن للزمن في الفلسفة مفهومين أحدهما عن زمن موضوعي طبيعي وآخر ذاتي أي مرتبط بالذات: "وحيث إن للزمن مجالاً يتجلى كمعطى كوني فلكي مادي موضوعي، يتجسد ويظهر معناه الفيزيائي في ظواهر الليل والنهار والفصول الأربعة والولادات والوفيات...، وإن له مجالاً على غاية من الأهمية، يتجلى الزمن فيه كمعطى ذاتي نفسي داخلي، تنفعل النفس البشرية بإيقاعه وتتفاعل مع معاينة ذلك ما نطلق عليه الزمن النفسي"[2]، ومن المصطلحات الهامة في **(علم نفس الزمن)** مصطلح التوجه الزمني (Time orientation) الذي تنضوي تحته ثلاثة توجهات زمنية هي:

أ- **"التوجه نحو الماضي (هيمنة الماضي):...** قد يهيمن الماضي على الحاضر، حتى يكاد يخنقه، إذ ثمة أناس يخضعون لمؤثرات أمسهم، ويغذون حاضرهم باستمرار بذكريات الماضي العزيز، حتى يكون هو الذي يوجههم لا غيره"[3].

ب- **"التوجه نحو الحاضر (هيمنة الحاضر):...** فهو يتحدد مع التغيرات التي تحدث في

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] علي شاكر الفتلاوي، **سيكولوجية الزمن، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010،** ص26.

[3] المرجع السابق، ص56.

حياته، وقراراته، ومشاعره الحالية لا تقل قيمتها بماض مستحوذ أو مشاريع ... فالحاضر لديه ذو أهمية أساسية بسبب ضعف تأثير الأزمنة الأخرى فيه"[1].

ت- "**التوجه نحو المستقبل (هيمنة المستقبل)**:... هنالك من الناس من يجعل ... الأساس نحو ما سيأتي (المستقبل)، فقد يكون رغبة في التغيير نتيجة عدم الرضا عن الحاضر، أو نتيجة الشعور بأن المستقبل يحمل في طياته شيئاً مختلفاً عن الماضي"[2].

بالإضافة إلى مصطلح **التوجه الزمني** أذكر أيضاً مصطلح **الأفق الزمني** حيث ... "الحيوانات لها أفق زمني واحد، فهي تعيش في عالم من الإدراكات، وليس هناك أكثر من الإدراك، فالحيوانات لا ترجع إلى الماضي على نحو واضح في سلوكها، وليس لديها غرض أو هدف، فإن أفقها الزمني غير واضح (ضمني)" [3]، وبعبارة أخرى: "الأفق الزمني لكل شخص هو نتيجة خلق حقيقي، نحن الذين نبني ماضينا ومستقبلنا، والواضح أن **التكيف** هو سمة من سمات هذا النشاط، فعلى الإنسان أن يحرر نفسه من حالة التغيير التي تنتقل به عبر الحياة بجعل الماضي حاضراً من خلال الذاكرة، والتمكن من المستقبل مقدماً من خلال التوقع، إن هذه السيطرة (**التحكم**) على الزمن إنجاز شخصي مشروط بكل ما يحدد الشخصية العمر والمزاج والتجربة"[4].

ولعل هذين المصطلحين كافيان لإظهار كيفية عمل الزمن النفسي أي عمل الزمن من خلال النفس البشرية، إلى درجة قد تتحدد خصائص هذه الشخصية بحسب عمل الزمن

---

[1] المرجع السابق، ص57.
[2] المرجع السابق، ص58.
[3] المرجع السابق، ص95.
[4] المرجع السابق، ص105.

فيها.

3- المفهوم الاجتماعي:

لقي مفهوم الزمن اهتماماً كبيراً في ميدان علم الاجتماع، حيث يوضح **جون سكوت** (Jhon Scott): "كان الزمان محل اهتمام قديم للغاية من قبل النظرية السوسيولوجية، وقد نشئ عدد كبير من الصيغ المفهومية من مختلف وجهات النظر التنظيرية الشاملة"[1]، وهذا الكلام يدل في فهمي على أن الزمن مرتبط بالجانب الاجتماعي للحياة الإنسانية بشكل كبير إن لم يكن جوهرياً، فقد: "كان الزمن محورياً في نظريات أنتوني غيدنز... وفي رأيه فإن الزمن يتكون من خلال تكرار الممارسات الاجتماعية؛ أي أن النظام والاستقرار لم يعودا من دون محدد زمني وكذا التغيير والثورة"[2]، واستنتج من هذا المفهوم أن الزمن لديه ينبثق من تكرار الممارسات الاجتماعية، أي بعبارة أخرى أن الزمن ذو طبيعة اجتماعية، ولدى **نوربرت إلياس** (Norbert Elias) مفهوم آخر يبدو لي أكثر تجريداً وأقرب إلى المفهوم الفلسفي للزمن الموضوعي: "ويصوغ إلياس الزمن على أنه رمز يوضح تسلسل الأحداث بالرجوع إلى بعض الأحداث الأخرى، وأنه أداة بشرية تسمح بمقارنة الأحداث بطريقة غير مباشرة عندما يستحيل القيام بذلك بطريقة مباشرة. ونظراً إلى أن المواقف والتسلسلات التي لها أماكن تتعاقب في صورة تدفق لا ينتهي للأحداث لا يمكن صفها جنبا إلى جنب، فأن أي تسلسل ثان للأنماط المتكرر وقوعها يكون مطلوباً حتى يكون نقاط استرشادية"[3]، وهكذا ومن خلال

---

[1] علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: **محمد عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت** لبنان، ط1، 2009، ص239.

[2] المرجع نفسه، ص240.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

للمفهومين السابقين للزمن، يظهر لي أن طابع التكرار في الزمن، هو جانب مهم في مفهوم الاجتماعي يلعب دور مرجع مساعد يسمح بتأمل وملاحظة ومقارنة الظواهر الاجتماعية، ويبدو لي من ناحية أخرى أن المفهوم الاجتماعي للزمن كما ورد سابقاً، لا يولي عناية كبيرة لمفهوم الزمن النفسي، الذي يربط الزمن بشكل وثيق بالنفس البشرية وملكاتها وحالاتها، إلا أنه من ناحية أخرى كذلك يبدو مرتبطاً كثيراً بنظرة الناس في المستوى العادي إلى الزمن كما يمكنني أن ألاحظها، والتي يتقوى فيها الزمن بشكل كبير بطبيعته التكرارية، التي تتوالى فيها حالات مختلفة على الناس والمجتمعات، تتفاوت بين الفقر والغنى، والشدة والفرج، والحرب والسلم، إلى غير ذلك من الحالات.

4- موقف الإنسان من الزمن:

أ- الموقف العاطفي:

إن ارتباط مفهوم الزمن بالذات الإنسانية كما اتضح سابقاً خاصة من خلال مفهوم الزمن النفسي يجعلني أفترض وجود موقف للإنسان من الزمن قد يختلف وفقاً لمستويات مختلفة من مستويات الوعي الإنساني بداية من المستوى العاطفي، حيث إن: "الأنا ميال نحو اللذة ويحاول تجنب الألم، ومقابل كل إفراط منتظر أو متوقع في الألم تظهر علامة قلق"[1]، ويبدو لي أن الفرد في الأوقات والحالات النفسية المختلفة قد يبدي قلقاً أو ارتياحاً تجاه الزمن الذي يتخلل حياته"، كانت (أرلي هوتشيلد **Arlie Hochschild**) قد أجرت بحثاً في الوسائل التي يسير بها الأفراد عواطفهم، ولكنها تؤكد أن لهذه العواطف جذوراً جسدية ونفسية مهمة، فما ينطبق عليه صفة المشاعر "الحقيقية" (التي لا يتم كبحها) تعطي الأفراد فهماً قيماً لعلاقاتهم مع

---

[1] (مجموعة من المؤلفين)، **الحداثة الفلسفية، ت: محمد سيلا وعبدالمنعم بنعبدالعالي، ص155.**

العالم وتوقعاتهم عنه، كما توجههم إلى الكيفية التي يجب عليهم التصرف بها"[1]، وأمام هذا الدور الهام للعواطف في الحياة الإنسانية يعبر **فرديناند ألكيه (Ferdinand Alkie)** عن الموقف العاطفي من الزمن إذ يقول: "إذا لم يكن المستقبل سوى عدم بالنسبة لنا، وإذا احتوى الماضي كل ذخائرنا وإذا لا تستطيع آمالنا أن تنتظر من المستقبل إلا ما يمكن أن نتصوره، وإذا كانت تصوراتنا تنبثق من ذكرياتنا، نفهم أن يكون رفض الزمن عندنا هوى أساسياً. ليس لدينا غرائز بل تاريخ. لسنا سوى ما صنعه بنا الزمن الذي وضعنا فيه والذي خلقنا، وعندما نحب أنفسنا، لا نحب سوى ماضينا وليس مستقبلاً لا نعلم عنه شيئاً وربما لن نكون موجودين فيه"[2]، وأفهم من هذا الكلام، أن حب الماضي المرتبط بالذاكرة والارتياح له يعود إلى أن هذا الماضي هو تجربة اكتملت في الزمن وتصبح النظرة إليها نظرة سكونية وليست نظرة ديناميكية قد تفترض عدم الاكتمال، وتفرض الاستمرار عبر الحاضر والمستقبل، بعبارة أخرى يعني لي هذا الحب للماضي رفضا للزمن المتعاقب بطبيعته والمتجه نحو مجاهيل المستقبل، كما يعني لي الارتياح للماضي ارتياحاً لتجربة اكتملت في الماضي، تجربة لم تعد تحمل لنا قلق ونشعر بحميمية اتجاهها.

ب- الموقف العقلي والفلسفي:

إذا كان الإنسان بوجود الإرادة الواعية غير محكوم في تصرفاته بما تمليه عليه عواطفه فحسب، فإنني أفترض لهذه الإرادة الواعية التي تخضع أيضاً لحكم العقل موقفاً من الزمن يحدد صيغة تكيف الإنسان معه، ويعبر فرديناند ألكييه أيضاً عن هذا الموقف بقوله: "الفعل البشري غير ممكن إلا إذا توجه الوعي نحو المستقبل. لكن لا يمكن للوعي أن يتوجه نحو المستقبل إلا

---

(1) **جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: محمد عثمان، ص271.**

(2) **التوق إلى الخلود، ت: سنا خوري، ص51.**

بتصور فترة معينة من الزمن كجملة أولاً، ما يعني السيطرة الراهنة على التنوع المحض للحظات، وإلا، من ثم بمعرفة القوانين التي ستسمح له بتنظيم هذه الفترة المستقبلية، ما يعني أيضاً الاستناد على الأيدي. نرى هكذا أن العقل، بصفته ملكة الأيدي، غايته هي تكييفنا مع المستقبل، وبذلك يتناقض أيضاً مع الاهتمام بالماضي الذي يولده الهوى فينا"[1]، ومنه أرى أنه إذا كانت العواطف تميل إلى السكون إلى التجربة الماضية متغاضية عما سواها فإن العقل يتجاوز العواطف ولا يتغاضى عن الحاضر والمستقبل واعياً باستمرارية الزمن، هذه الاستمرارية التي لا تعني الأبدية حيث: "يحذرنا علماء اللاهوت والفلاسفة بأنه لا يجب أن نرى في الأبدية زمناً لا ينتهي: بل إن الأبدية هي سمة ما هو خارج الزمن"[2]، وفي هذا الإطار أي تقبل العقل لفكرة الزمن أشير إلى بعض أفكار الفيلسوف **مارتن هيدغر**، إذ: منذ عام 1927، وفي الكينونة والزمان، مؤلفه الكبير، يطرح هيدغر أطروحه زمانانية الكينونة التي تقلل جذرياً من أهمية التكافؤ الميتافيزيقي للكينونة وللأزل"[3]، حيث إنه: "إذا كان هيدغر يحتفظ من التحليل الكلاسيكي للزمان بثلاثية بنيته، ماض، حاضر، ومستقبل... وإن أحدها وهو المستقبل له مع ذلك الأولوية: إذ ابتداء من المستقبل، أي من توقع الموت، ينتشر المعنى الخاص لزمانانية موجود متنهاه، وهكذا يصل هيدغر إلى أطروحة تناهي الزمان الأصلاني الذي يضاد لا نهائية الزمان الكلاسيكي الطبيعي"[4]، وأفهم من هذا أن المستقبل عنصر أساسي في فهم الزمن وفي **فهم الكينونة** كما يراها هذا الفيلسوف، وتشير **فرانسواز داستور** (**Francoise Dastur**)

---

[1] المرجع نفسه، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] فرانسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، ت: سامي أدهم، ص5.

[4] المرجع نفسه، ص7.

إلى: "إن مثل هذا المفهوم للزمانانية الأصلية كمستقبل موثوق قد اكتشفه هيدغر في الرسالة الأولى للقديس بولس لأهل سالونيك...، لأن ما حدث مع التجربة المسيحية هو مفهوم جديد الأخروية، بالمعنى الذي تكون به العلاقة الموثوقة لعودة المسيح، هذه العودة الثانية في حضور المسيح التي تعلن نهاية الزمان، ليس التوقع لحدث مستقبلي، لكن اليقظة لتوقع حدوث القدوم"[1].

ج – الموقف الفكري والثقافي:

يظهر لي من وجود الاختلاف بين المواقف العاطفية والعقلية والفلسفية من الزمن، أن هناك إمكانية لوجود اختلافات أخرى تحملها المواقف الفكرية والثقافية تجاهه، وهذا تبعاً لارتباط هذه التوجهات الفكرية والثقافية بعوامل مختلفة قد تكون عاطفية أو عقلية أو غير ذلك، وينطلق **كليفورد غيرتز** (**Clifford Geertz**) من فكرة: "إن الفكر الإنساني هو بطبيعته اجتماعي إلى الحد الأسمى: هو اجتماعي بأصوله، واجتماعي بوظائفه، اجتماعي بأشكاله، واجتماعي في تطبيقاته، في الأساس، إن التفكير هو نشاط علني عام، موطنه الطبيعي هو باحة المنزل والسوق وساحة البلدة"[2]، ينطلق من هذه الفكرة ليحلل السلوكات الاجتماعية لسكان جزيرة بالي بأندونيسيا ليخلص في النهاية إلى استنتاج موقف ثقافي معين من الزمن: "إن تجهيل الأشخاص وتثبيت الزمن ليسا إلا وجهين للعملية الثقافية ذاتها: التقليل الرمزي في الحياة اليومية للشخص البالييني، من أهمية النظر إلى الآخرين بصفتهم مصاحبين أو خلائف أو أسلاف لمصلحة النظر إليهم على أنهم معاصرون"[3]، ويوضح غيرتز العمليتين

---

[1] المرجع نفسه، ص24.

[2] **تأويل الثقافات، ت: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص675.**

[3] المرجع نفسه، ص735.

السابقتين أي تجهيل الأشخاص وتثبيت الزمن فيقول: "وكما إن الأنظمة الرمزية المختلفة لتحديد الشخصية تخفي الأساس البيولوجي والنفسي والتاريخي للنمط المتغير للمواهب والميول التي تسبغها الشخصية خلف ستارة كثيفة من الهويات الجاهزة والذوات المبجلة، فكذلك تفعل الروزنامة، أو بالأحرى تطبق الروزنامة، في كسر حدة الإحساس بالأيام المنحلة والسنين المتبخرة التي تشير إليها تلك الأسس وذلك النمط بسحقها جريان الزمن إلى جزئيات مقطعة جامدة لا أبعاد لها. إن المعاصر البحت يحتاج إلى حاضر مطلق يعيش فيه، والحاضر المطلق لا يمكن أن يسكن فيه إلا رجل معاصر"[1]، ومما سبق فإنني أستنتج أن نمط الحياة الاجتماعية في بالي يميل إلى تثبيت الزمن الحاضر وهو موقف يختلف عن المواقف العاطفية والعقلية من الزمن.

وإذا كان هذا شأن ثقافية تقليدية، فإن الثقافة في القرن الثامن عشر خاصة في الغرب قد عرفت موقفاً مختلفاً ضمن ما عرف بمفهوم الحداثة، يقول **ديفيد هارفي** (David Harvey): "إذا كانت الحياة الحديثة فياضة حقاً...، بحس العابر وسريع الزوال والمتشذر والجائز، فإن نتائج عميقة ستلي ذلك، وأولى النتائج تلك، تخلي الحداثة حتى عن ماضيها الخاص، ناهيك عن أي نظام اجتماعي سابق للحداثة، فالانتقالية التي باتت تحكم الأشياء جعلت من الصعوبة بمكان الاحتفاظ بحس التاريخ وديمومته"[2].

- وقد ظهر دعاة للحداثة في الوطن العربي والثقافة العربية، ومن بينهم **(المناصرة) وأدونيس** الذي يقول: "ما الواقع الثقافي الراهن؟ إنه اختصاراً وتبسيطاً، صراع بين قوى

---

[1] كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ت: محمد بدوي، ص736.

[2] حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص29.

إيديولوجية. ويعني ذلك أن الثقافة العربية السائدة، على مستوى النظام والمؤسسة إنما هي الثقافة التقليدية، والأجهزة الإيديولوجية السائدة هي التي تحول التراث إلى قوة إيديولوجية. تضمن استمرار الماضي ورسوخ النظام، وتحول دون نشوء إمكانات جديدة لثقافة جديدة"[1]، ويظهر هذا الكلام أن الثقافة العربية آنذاك هي ثقافة تمجد التراث والماضي، بشكل يضع عراقيل موضوعية في وجه التحديث الثقافي والحداثة، ولهذا ينظر أدونيس إلى الكتابة الشعرية بعدها أداة للتحديث الثقافي: "الكتابة الشعرية إذاً، لا تصور الواقع وإنما تفككه، أو تقدمه من أجل تحويله، ثورياً. فما تقوم به خصوصية العمل الشعري يسير في توازٍ مع ما تقوم خصوصية العمل السياسي: في توازٍ لا في تبعية. وكما أن الممارسة السياسية الثورية لا تنهض إلا كانفصال عن الممارسات غير الثورية، فإن ممارسة الكتابة الشعرية الجديدة لا تنهض إلا كانفصال عن الممارسة الكتابية التقليدية"[2].

د – الموقف الجمالي:

لقد عرفت الحداثة منذ القرن الثامن عشر موقفاً جمالياً من الزمن يتحدد من خلال الأشكال الجمالية أو مقاصدها، إذ إنه: "في هذا "الانتقالي"، في هذا "الهارب"، اللذين يميزان الحقبة المعاصرة، حسب بودلير، تتعين القطائع المتعددة، التي تضفي على الحداثة، مؤقتاً، تماسكاً متكرراً. لا يتم تحديد الجمال فقط بتوتره صوب الأبدي، وصوب الثابت، بل ينبثق في

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص55.
عزالدين المناصرة: (علم الشعريات): فصل: (الحداثة وما بعد الحداثة)، ط2، دار مجدلاوي، عمّان، 2007. صدرت الطبعة عن دار برهومة، عمّان، 1992.

[2] المرجع السابق، ص61.

أي لحظة من الواقع المتفرق في العالم الحاضر"[1]، فيظهر لي من هذا، أن موقف الحداثة هو موقف قطعية مع الأشكال الجمالية الموروثة في سبيل أشكال مبتكرة توافق روح العصر، كما هو الحال مع بودلير، حيث: "إذا كان جرى اعتبار **شارل بودلير (Charles Beaudlaire)**، في الغالب، كاتب تعريف الحداثة الأول، ومجربها في إبداعه الشعري الخاص، فإن هذا يعود إلى إحساسه الشديد بالقطائع تحديداً: قطعية مع التوافقات الأكاديمية، مع البرجوازية الكبيرة التجارية، مع السلطة الاقتصادية والسياسية التي تبغي إخضاع النظام الجمالي للنظام القائم"[2]، وفي هذا السياق ينتقد **أدونيس** أولئك الذين يؤاخذون على الشعر العربي المعاصر ظاهرة الغموض التي تتبدى لهم في معانيه، يقول: "فالقول بالغموض إسقاطه: إنه وليد هذا الضياع، إنه ناتج عن عدم إدراك الفرق بين طريقة التعبير القديمة، والطريقة الحديثة، وعن عدم إدراك معنى الزمنية الشعرية، وعن الحكم على اللحظة الحاضرة بلحظة تعود إلى حوالي عشرين قرناً، وهو ناتج كذلك عن تغير النظر والوعي في حركية التحول"[3]، وهذا الموقف الجمالي الصارم من الزمن الذي يرضي الماضي لصالح الحاضر والمستقبل والذي عرفته الحداثة، قد عرف بعض التراجع في صرامته مع عصر بعد الحداثة، حيث: "يتوخى عصر ما بعد الحداثة وما بعد الطليعة أن يضع كلمة الختام لعصر الحداثة، ولطوبى ذات تمامية إعجازية، العصر هو عصر فردانية وتأكيد حرية تدع لكل واحد متعة الحكم والتقويم كيفما يسره، تتخلى في ذلك عن

ارك جيمينيز، ما الجمالية؟، ت: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 200، ص310.

مرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ن الشعر، ص16.

للمعايير والقواعد التي وضعها الفن الحديث، وتصبح أكثر تقبلاً لأشكال الماضي وأساليبه"[1]، وقد كان لمفهوم ما بعد الحداثة هذا دعاته، كما كان للحداثة من قبل دعاتها، وهؤلاء: "يسمون أنفسهم، إذاً، **ما بعد حداثيين**، على الرغم من الطابع المنفر لهذا الاشتقاق، لا يحب تشارلز مور هذا اللفظ، وهو المعماري الذي بنى "ساحة إيطاليا" في نيو أورليانز — أحد الأمثلة الأكثر سطوعاً عن فن ما بعد الحداثة، وإن يعتمده فذلك يعود فقط إلى أن الفن، والموضة والزينة الداخلية، استولت عليه"[2]، ومما سبق يتضح لي أن كلاً من مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة قد ارتبطا في جانبهما الجمالي بموقف من التراث ومن الماضي يتراجع من رفضه وإقامة القطعية معه إلى تقبله بحسب مقتضيات العصر.

يتمحور الموقف الجمالي السابق من الزمن حول الممارسات الجمالية والفنية في علاقاتها مع الموروث ومع الحاضر، غير أنه يتبدى حتى في جوهر وطبيعة التجربة الجمالية ومقاصدها موقف من الزمن آخر يميزها، حيث يقول **ديفيد هارفي**: "أما النظريات الجمالية والذاتية، من جهة ثانية فهي تنشد القواعد التي تسمح للحقائق الأبدية والثابتة بأن تتحقق وسط كل الاضطراب والتغيير، وما يحاول المعماري فعله، في حالة هي الأوضح، هو محاولة تمرير قيم معينة من خلال بناء شكل مكاني، ولا يفعل الرسامون والنحاتون، والشعراء والكتاب من كل الأنواع أقل من ذلك، بل إن ما تفعله الكلمة المكتوبة هو تجريد الصفات من تيار التجربة المتحرك وتثبيتها في شكل مكاني"[3]، وفي هذا السياق ذاته: "حاول جوزيف فرانك في (دراسته) "الشكل الفضائي في الأدب الحديث" البرهنة بأن الصور والتركيبات

---

(1) **مارك جيمينيز، ما الجمالية؟، ت: شربل داغر، ص418.**

(2) **المرجع نفسه، ص419.**

(3) **حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، ص244.**

الكلمية "مثلاً" لا تتوقف في معانيها على العلاقات الزمنية بل بالأحرى على الارتداد والتعاقب الآني"[1]، ولعل هذا ذاته ما عبر عنه **موريس بلانشو** بقوله: "الكتابة هي الاستسلام لفتنة غياب الزمن"[2]، وأستنتج مما سبق أن التجربة الجمالية في جوهرها هي تجربة لا زمنية، وبمعنى آخر هي تجربة مكانية في طبيعتها ومقاصدها ترفض الزمن وتتملص منه.

5- الزمن في الشعر العربي:

أ- في الشعر الجاهلي:

عرف الشاعر العربي الجاهلي تجربة الزمن، وعاناها بشكل عبر عنه في شعره، يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته[3]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش	ثمانين حولاً لا أبالك يسأم
أعلم ما في اليوم والأمس قبله	ولكنني عن علم ما في غد عم
رأيت المنايا خبط عشواء من تُصبْ	تمته ومن تخطئ يعمر فيهرمِ

أرى في هذه الأبيات تحل خبرة الشاعر بالزمن عبر حياة طويلة من تجشم المسؤوليات والوعي بها، غير إن هذه الخبرة الماضية تقف عاجزة عن الإحاطة بالغد، وتعي تمام الوعي أنه خارج عن سيطرتها وأنه يحمل بين طياته المصير المحتوم متمثلاً في الموت، ولهذا أرى أن أدونيس قد لا يجانب الصواب حين يقول: "والزمن عدو الشاعر الجاهلي بصفة عامة، وعدو العاشق

---

(1) جوزيف أ. كيستر، شعرية الفضاء الروائي، ت: حسن حمامة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د.ط.، 2003، ص27.

(2) Maurice Blanchot, l'espace Littéraire, Gallimard, 1955, p22.

(3) الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص65.

بخاصة، ليس عند العشاق زمن بالمعنى الذي يتعارف عليه الناس. زمنهم هو لحظات هيامهم ولقائهم فحسب. لا يجري زمنهم متواصلاً كالماء، بل يتحرأ قافزاً كالفراشات"[1]، كما أنه قد لا يجانب الصواب حين يحلل الوضع الوجودي للشاعر الجاهلي ويرى أنه: "من هذا الوضع الوجودي، انبثق ما يمكن تسميته بحس الدهر، وأعني بالدهر القوة الخارقة التي لا تمكن مقاومتها: تأخذ كل شيء، أمام هذه القوة يحس الشاعر الجاهلي أنه عاجز ولا حيلة له"[2].

ب- في الشعر العربي العباسي:

لقد اختلفت الحياة العربية خلال العهد العباسي عن الحياة الجاهلية، حيث تعددت مظاهر الحياة في المجتمع بين غنى وفقر وترف وبؤس وبين علم وجهل ورفعة ودناءة، ونتيجة لهذا اختلفت نظرة الشعراء إلى الزمن، حيث يقول **أحمد أمين**: "فالصنوبري الحلبي يمثل الترف والنعيم والعيش الرغد، ينعم بالقصر الفخم والحديقة الغناء، ويتغنى بجمال الأزهار وجمال الطبيعة... يقابله الشاعر ابن لنك الذي يصور البؤس والفقر وعبث الأقدار"[3]، وقد كان المتنبي من الشعراء الذين ضاقوا ذرعاً بالزمن، ولهذا فإنه: "إذا كان المتنبي قد حاكى الزمن بوصفه عدواً عاماً مشتركاً لكل الناس، فقد وقف ضد الزمن الخاص به أيضاً الذي كان حائلاً دون تحقيق آماله، ومن هناك كان صراع المتنبي مع الزمن مراً وقوياً ومستمراً"[4]، ومما يقول

---

(1) مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، د.ط.، 2009، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص111.

(4) نوزاد شكر الميراني، صورة العدو في شعر المتنبي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2010 ص113.

(المتنبي في الزمن) هذه الأبيات[1]:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم من شأنه ما عنانا

وتولوا بغصة كلهم منـ ... ـه وإن سر بعضهم أحيانا

ربما تحسن الصنيع لياليـ ... ـه ولكن تكدر الإحسانا

ويقول صالح زامل: "واضحم إحساس بالزمان يواجهه (المتنبي) عندما يجد نفسه تنتمي إلى غير الزمان الكائنة فيه مغتربة"[2].

ج. في الشعر العربي المعاصر:

تقول (نازك الملائكة) وهي من رواد الشعر الحر من قصيدتها الأفعوان[3]:

من قيود التذكر... لن أنشد الانفلات

من قيودي، وأي انفلات

وعدوي المخيف

فوق روح تريد الربيع

ووراء الضباب الشفيف

ذلك الأفعوان الفظيع

ذلك الغول أي انعتاق

من ظلال يديه على جبهتي الباردة

---

(1) عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ج2، ص1236.

(2) تحول المثال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص229.

(3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط.، 2008، ص55.

أين ألجو وأهدابه الحاقدة

في طريقي تنصب غدا ميتاً لا يطاق؟

يحاصر هذا الأفعوان الغامض الذات الشاعرة بشكل يعض عليها الحاضر بثقل حضوره المخيف، لدرجة أنه يقتل فيها إرادة الغد أي المستقبل، يقول إحسان عباس: "ومن لم تختلف نازك في موقفها إزاء الزمن من **خليل حاوي والسياب**، فهي ترى الزمن قوة جبارة مطاردة...، وليس الأفعوان أو السمكة أو السحلاة، رموزاً تصور مرحلة زمنية، كالماضي أو الحاضر، وإنما هي رموز لقوة متميزة... يقوم بينها وبين الوجود الإنساني صراع مستمر، وتكون الغلبة فيها في كل جولة، وما الإنسان بالنسبة لها إلا كيان ضعيف"[1].

رابعا: مفهوم الزمكان

1- مصطلح الزمكان (Espace- temps):

يعد مصطلح الزمكان مصطلحاً منحوتاً من الكلمتين زمان ومكان، حيث إن: "النحت يعني ابتداع كلمة مركبة حروفها من كلمتين أو أكثر، تنتزع من حروفها للدلالة على معنى هو مزيج من دلالات الكلمات المنتزع منها (المنحوت منها)"[2]، وفي حوار النحت في اللغة العربية يوضح (**يوسف وغليسي**): "وإذا كان من المسلمات أن العربية لغة اشتقاقية ليس من طبيعتها (**النحت**) الذي هو أصل من أصول اللغات الهندو أوروبية ذات الطبيعة الإلصاقية، فإن للعلامة **أحمد بن فارس** نظرية لغوية (خطيرة!) تفند هذه المسلمة، وتقلب بعض تقاليدنا اللغوية رأساً على عقب... وقد دافع عن هذا الرأي (الشاذ!) قلة من اللغويين

---

(1) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط3، 2001، ص75.

(2) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص91.

ذاته بشأن مصطلح الزمكان فيقول: "مصطلح (الزمكان) الحدثين"[1]، كما يوضح (وغليسي) ذاته بشأن مصطلح الزمكان فيقول: "مصطلح (الزمكان) من أشيع المصطلحات المنحوتة الموفقة، الدال على ما يوجد في الزمان والمكان معاً، والمقابل لقول الفرنسيين (Espace-temps)، أو قول الانجليز (Spatiotemporal) وقد حمل عبدالملك مرتاض منه عنواناً لأحد فصول كتابه (تحليل الخطاب السردي)، كي يكون مزيجاً تركيباً بين عنصري الزمان والمكان وحتى يتسنى له دراستهما متداخلين"[2]، وإنني أرى أن شيوع مصطلح الزمكان وتوفيق في الاستعمال العربي كما عبر عن ذلك (وغليسي)، يدل على أن الذائقة العربية لا تمجه، بل وتتقبله، على الرغم مما سبق وروده بشأن تردد اللغويين العرب في إجازة آلية النحت في العربية، ولهذا فإنني أتبنى مصطلحات أخرى قد تكون متقاربة أو غير متقاربة معه، ومن هؤلاء، مؤلفا "**دليل الناقد الأدبي**" اللذين تبنيا مصطلح "**الزمكانية**" كمقابل للمصطلح الغربي "**Chronotope**" الذي هو: "أحد أهم مفاهيم **ميخائيل باختين** (**Mikhail Bakhtin**) المعقدة، وتعني حرفياً "**الزمان المكان**" لأنها مركبة على التوالي من المفردتين معاً، وهو مصطلح مقتبس من علم الأحياء الرياضي حيث يصف "الشكل" الذي يجمع معاً الزمان والمكان"[3]، وألاحظ هنا أن مصطلح الزماكانية هو بدوره مصطلح منحوت، شأنه شأن الزمكان، الذي تبنته يمنى العيد أيضاً كمقابل للمصطلح الغربي ذاته أي "**Chronotope**" بالموازاة مع مصطلح آخر معرب هو "**الكرونوتوب**"، وذلك في مقالها المعنون: "أضواء على "الكرونوتوب" والنسق الدلالي في نظرية باختين للرواية"، والمؤرخ بتاريخ 1

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] المرجع نفسه، ص478.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط5، 2007، ص170.

(أيلول) 1995[1]، وعن مفهوم التعريب يقول **وغليسي**: "ويندرج هذا المفهوم ضمن ظاهرة لغوية عالمية لا تكاد تسلم منها لغة من اللغات، تسمى الاقتراض (emprunt)،... وإذا حاولت لغة ما أن تنقل ذلك المفهوم الوافد بمعجمها المحلي، ربما أضاعت جانباً معتبراً من المعنى، فكان لزاماً عليها أن تحافظ على المعنى باقتراض الحروف الأجنبية المعبرة عن ذلك المفهوم، مع شيء من التحوير الصوتي الذي تقتضيه اللغة المنقول إليها"[2]، غير أن نقل مصطلح الزمكان إلى العربية لم يتم بالنحت والتعريب فقط، فقد نقله محمد شيا باستعمال آلية الترجمة من خلال مصطلح: "الزمان – المكان" في ترجمته لكتاب "حالة ما بعد الحداثة" لديفيد هارفي[3]، ولا تفوتني الإشارة إلى استعمال محمد مفتاح لمصطلح "الفضاء-الزمان"[4].

2- الزمكان بين الفلسفة والنقد:

أود هنا أن أشير إلى الصلة الوثيقة بين مفهومي الزمان والمكان، التي تظهر من خلال ارتباط تمثل أحدهما بتمثل الآخر بشكل قد يجعل من الصعوبة بمكان التفكير في استقلالية أي من المفهومين عن الآخر، يقول **ديفيد هارفي**: "تمثل المكان والزمان مقولتين أساسيتين في الوجود البشري"[5]، ويوضح **أحمد يوسف (مصطلح المقولة)** بقوله: "إن مصطلح المقولة يعني معجمياً البيان أو التأكيد في اللغة الإغريقية. ويعود هذا المصطلح إلى **فاييشكا** الذي

---

[1] **في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص63.**

[2] إشكالية المصطلح في **الخطاب النقدي العربي الجديد، ص87.**

[3] انظر الفصلين السادس عشر **والسابع عشر من الكتاب المذكور.**

[4] انظر: دينامية النص، **المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 2006،** ص39.

[5] حالة ما بعد الحداثة، ت: **محمد شيا، ص239.**

تحدث عن مقولات الجوهر والكيف والفعل، ثم جاء بعده **أرسطو** وطورها إلى **المقولات العشر الشهيرة** في المنطق؛ حيث عدت بأنها الأحوال أو المقولات الرئيسة للوجود"[1]، ومن هنا أفهم استحالة الفكر البشري في الوجود خارج إطار الزمان والمكان معاً، وربما كان هذا قريباً مما قاله إمانويل كانط: "أما أن الزمان والمكان هما صورتان للحدس الحسي، وبالتالي شرطان لوجود الأشياء كظواهر"[2]، ويبدو لي من هذا أن إدراك الظواهر المختلفة المحسوسة منها وغير المحسوسة لا يمكن أن يتم خارج المكان كما لا يمكن أن يتم خارج الزمان، أي أن المكان والزمان كلاهما إطار ضروري لكل من إدراكاتنا وفكرنا كبشر لا تتم إلا بهما.

ويعبر **غاستون باشلار** بشكل أوضح عن الصلة والالتحام بين الزمن والمكان: "في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً، هذه هي وظيفة المكان"[3]، **وأستنتج من هذا أن** الإنسان عبر ذاكرته يتمكن من ملاحقة صور المكان التي ترتبط بأزمنة بعينها، وقد تتم هذه الملاحقة لدافع عاطفي نفسي كما يوضح باشلار ذاته: "**إن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية،** والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها، **وتآلفنا مع الوحدة فيها**

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص111.

[2] (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية، ت: محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي، ص287.

[3] جماليات المكان، ت: غالب هلسا، ص39.

تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك"[1]، وهذا الارتباط بين مراحل زمنية معينة وأماكن معينة بدورها، يظهر من خلال الحداثة التي أنظر إليها هنا من خلال زمنها أو بعده الزمني: "كذلك، فإن حركة الحداثة بعد عام 1848 كانت كما يبدو، وإلى حد كبير ظاهرة مدينية...، كانت حركة الحداثة "فن المدن"، ووجدت موطنها بشكل واضح في المدن"[2]، وأعبر عن هذه الفكرة بعبارة أخرى، إن زمن الحداثة ارتبط بالمدينة كمكان للحداثة، والمثالان السابقان يؤكدان اللحمة الزمكانية سواء أكان الأمر يتعلق بالفرد أم كان يتعلق بالجماعة وبالتالي بالنظرة الموضوعية.

ولعل **غاستون باشلار** قد عبر عن هذا الارتباط بقوله: "وإذا عرفنا الجمع بين السمات المكانية والسمات الزمانية لظاهرة معينة، نصل، بوسائط مادية، إلى تأطير الظواهر الزمانية في إطار معين"[3]، موضحاً بشكل أكبر: "إننا نحبس الإيقاع في صناديق الأنغام. وعندما نرى إيقاعاً محفوظاً في هوائي هاتف لاسلكي، إذاعة أو تلفزيون لا يمكننا أن نستبعد من الفكر صورة فعل متبادل بين الهندسة والزمان. عندئذ يكون من مصلحتنا ومن المفيد لنا أن نتناول الأشياء بوصفها نتاجات حقيقية لموجات ثابته في محطات. وتكون المراحل وظائف زمانية – مكانية إنها الوجه الزمني للأشياء المادية"[4]، ونجد الصلات بين الزمان والمكان اهتماماً أيضاً في علم الاجتماع: "وتصوغ معظم المناهج حالياً الزمان والمكان على أنهما

---

(1) المرجع نفسه، ص40.

(2) ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، ت: محمد شيا، ص44.

(3) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2010، ص82.

(4) المرجع نفسه، ص83.

خاصيتان غير منفصلتين عن بعضهما (أي الزمان / المكان)، ونفهم المكانية والتوقيتية على أنهما قائمتان على العلمية الاجتماعية بطريقة مشابهة لما يقوم تنظيم ونظرية العلاقات الاجتماعية من بناء الزمان والمكان"[1]، كما نجد هذه الصلات الزمكانية أصولاً في علم الفيزياء "لا شك أن باختين في تبنيه المصطلح قد ربط سيولة العلاقة الزمانية المكانية (في نظرية أينشتاين النسبية) بالنقد الأدبي، خاصة أن النظرية النسبية تقول إن الفصل بين الفعل والزمن أمر محال لأن الزمن هو البعد الرابع للمكان"[2].

ارتبط مفهوم الزمكان لدى الناقد الروسي **ميخائيل باختين** برؤية نقدية متميزة من خلال قيامها على أساس هذا المفهوم أي الزمكان: "والمفردة المركبة نفسها تؤكد هذا الوصل الذي يحاول باختين تأكيد أهميته في الرواية، حيث يرى أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتجسد المكان في الزمن...، وقد عالج باختين هذا المفهوم في مقاله "أشكال الزمن وأشكال الزماكانية في الرواية: ملاحظات نحو شعرية تاريخية"[3]، وحضور الزمن والمكان مجرد سمات نصية وحسب، بل يعملان كوحدة ذهنية تؤسس مهاد عمليات القراءة والكتابة، ومن شأن هذا الترابط التام بينهما توحيد أشتات العناصر الزمانية والمكانية في النص"[4]، ومن هنا يبدو لي أن ارتباط هذه الوحدة الذهنية الزمكانية بمستويات الكتابة والقراءة في آن واحد يفترض نوعاً من التوافق أو الاتفاق النسبي بخصوص زمكان معين: "كما أن الحقب المختلفة والمجتمعات المتباينة تفضي إلى أشكال زمكانية مختلفة خارج النص وداخله،

---

[1] جون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: محمد عثمان، ص241.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص170.

[3] المرجع نفسه، ص171.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

سواء على المستوى الفني أو المستوى الاجتماعي"[1]، ومن خلال دراسته للرواية "يعرض باختين ثلاثة أشكال زمكانية رئيسة للرواية، أولها: رواية مغامرة المحنة.. أما الثانية فهي: زمكانية رواية مغامرة الحياة اليومية...، وأخيراً: زماكانية السير: الذاتية والتراجم"[2]، حيث تغدو هذه الأشكال الزماكانية فيما يبدو لي كانعكاس لروح العصر، حيث إن: "تجسد النص الخالي يجمع في آن أنموذج العالم العام ومادية النص المتحقق في زمنه. وهذا الجمع أو التفاعل هو العنصر الأساسي في مفهوم الزماكانية الباختيني"[3].

وتشير يمنى العيد إلى تطبيق باختين رؤيته النظرية عن الزمكان على منتوج روائي بعينه، حيث تقول: "إن دراسة باختين للفن الروائي عند رابليه (1494 – 1553) هي مثال بارز على ما قدمه في مجال الممارسة التحليلة عن مفهومه النظري لعلاقة المكان بالزمان أو للكرونوتوب من حيث تمثل هذه العلاقة في نسق تعبيري – ثقافي دال"[4]، إذ يرى باختين إن: "لذا يهدم الفن الروائي، عند رابليه، كل الصلات المألوفة، وكل المجاورات العادية بين الأشياء والأفكار، أو بين الموجودات وصورها الذهنية، وينشيء مجاورات غير متوقعة وصلات غير مألوفة"[5]، ومن هنا أرى أن الرواية عند رابليه كانت تخرج عن المألوف والمنتظر بحسب الزمكان الذي كان يعيشه ضمن مجتمعه، مما يوحي بسمات زمكانية مغايرة لواقعه المعيش.

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص172.

[2] المرجع نفسه، ص173

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[4] في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، ص67

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

3- الزمكان في النقد العربي:

تعرضت بعض الدراسات النقدية العربية لمفهوم الزمكان، وقاربته من منظورات متعددة ضمن دراسات موضوعها هو موضوع آخر غير الزمكان، ومنها قول **سيزا قاسم** لدى حديثها عن الطلل في الشعر الجاهلي: "والطلل علامة سيميوطيقية، أي أنه شيء مادي يشير إلى حقائق غير مادية، وإذا كان الطلل هو في واقع الأمر مكان، فإنه في نفس الوقت يشير إلى الزمان لأنه مكان قد وقع عليه فعل الزمان فأهدمه، ولذلك يمكن القول إن الطلل علامة زمكانية Chronotope في المصطلح البختيني، بل قد يكون النمط الأمثل للعلامة الزمكانية"[1]، وإنني أرى هنا أن رؤية الزمكان هي رؤية إلى المكان في تحولاته التي تقع على خط الزمن، وغير بعيد عن هذه الرؤية إلى الزمكان، يقول **أدونيس** عند تحليله للمكان في الشعر الجاهلي: "ومكان الشاعر الجاهلي، لريحه ورمله، نوع من المكان – الزمان: يتحني، يتداخل، يتنقل، يخبر ويضيع، إنه المكان – المتاه، من هنا هاجس الشاعر الجاهلي ليجعل من المكان ملجأ، ومن هنا حسرته حين يرى إلى الأشياء تتهدم وتغيب، **فالمكان لغة ثانية خفية** في تضاعيف القصيدة الجاهلية"[2]، ومع أدونيس أيضاً تظهر الرؤية إلى الزمكان هنا رؤية إلى المكان في تحولاته وحركته الطبيعية، وأثر هذه الحركة والتحولات في الشعر الجاهلي.

ولكن **حبيب مونسي** رأى الزمكانية بمنظور مختلف، حيث كتب تحت عنوان "المكان الزماني..."، بإضافة اسم المكان إلى الزمان، مشيراً إلى زمكانية مرتبطة بثورة التحرير الجزائرية المباركة: "لقد كان نوفمبر ميقات الانطلاقة، وكانت الجبال مكانها. وقد اقترن نوفمبر في

---

(1) سيزا قاسم، القارئ والنص، ص53.

(2) مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، د.ط.، 2009، ص11.

المخيال الشعبي بالجبال، حتى تداخلت الدلالة الزمانية والمكانية في تداع واحد. فإذا ذكر الأول تبادر الثاني الى الذهن، وإذا ذكر الثاني قفز الأول إلى الذهن وعلى هذا النحو يتحدد المكان زمنياً في الذاكرة الجماعية، إلى أن تمحوه ترابطات أخرى تكون أكثر تلاحماً وتأثيراً في الجيل الذي تعاصره"[1]، ويوضح مونسي مفهوم المكان الزماني في موضع آخر منطلقاً من مفهوم المكان: "والمكان الذي تقصده الساعة غير ذلك، وإن حمل من نعوت المكان الفيزيقي نعت الدار والبيت، إنه مكان زماني، وفق الحتمية التاريخية المعهودة"[2]، ومن هذا التوضيح يبدو لي أن رؤيته الزمكانية تتحدد في ارتباط المكان المعين بالفترة الزمنية المعينة كما هي في التاريخ، وهذا يعني أنها رؤية زمكانية تختلف عن نظيرتها السابقة لدى أدونيس وسيزا قاسم، ويوحي لي هذا الاختلاف أن الزمكانية مفهوم قد يكون واسعاً ثرياً وهذا لتعدد العلاقات بين المكان والزمان التي تمكننا من إدراكها بطرق مختلفة. كما تسمح في الآن ذاته بإدراك زمكانات متعددة تعدد العلاقات الزمكانية.

وقد لجأ (قادة عقاق) إلى استعمال مصطلح "الزمكنة" التي رأها متجسدة في نصوص من الشعر العربي المعاصر، إذ يوضح مفهومه عنها قائلاً: "ولكن الخطاب الشعري المعاصر، يواجهنا بنوع آخر من استعارة المدلولات المكانية للزمن. وببعد جديد من أبعاد الاستعمال المكاني له، أي للزمن"[3]، ويربط هذه الظاهرة النصية الشعرية بفهم معين للزمن: "فحداثة هذا الشعر تبنى على مفهوم الزمن المتقدم دوماً، الذي لا يتراجع أبدا...، باعتباره داخلياً منشبكاً بالذات...، ملتحماً بالمكان، لا يتحقق إلا به...، إنه نوع من الزمكنة، التي

---

[1] فلسفة المكان في الشعر العربي، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص105.

[3] دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص321.

لا هي مكان خالص، ولا هي زمن خالص، بل كلاهما، أو هو بحسب تعبير إينشتاين (مكان- زمان) (Espace- Temps)"[1]، ورأى أن هذه الرؤية الزمكانية في ارتباطها بالاستعمال الشعري، هي رؤية أخرى تختلف عن السابقتين، ويحاول أن يعطي أمثلة عن هذه الزمكنة في شعر صلاح عبدالصبور: "إن التصور المكاني للزمان، من أجل إثبات جموده وثقله وجموده، يلتقي فيه كثير من شعرائنا المعاصرين إن لم نقل جلهم، فنحن مثلاً نجده عند صلاح عبدالصبور يتموضع في أشكال لا تكاد تخرج عما سبق ذكره، مثل: زماننا الضرير[2]،... أيام بلا طعم"[3][4]، ويظهر لي أن الاستعمال المكاني للزمن هذا يتمثل في ظاهرة بلاغية هي الاستعارة، حيث يكون المكان المستعار منه والزمان هو المستعار له.

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط.، 2006، ص207.

(3) المرجع نفسه، ص213.

(4) قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص329.

الفصل الثاني:

الزمكان عند بدر شاكر السياب

أولاً: زمكان التجربة

ثانياً: زمكان الذكرى

ثالثاً: الزمكان التاريخي

رابعاً: الزمكان الديني

خامساً: الزمكان الأسطوري

أولا: زمكان التجربة

1. زمكان الحنين:

يمثل عنوان **قصيدة "النهر والموت"**[1] لبدر شاكر السياب مفارقة من وجهة نظر معينة، حيث إنه إذا كان: "في المفارقة أمام مستويين من التعبير يعمل كل منهما بطريقة تختلف عن الأخرى، ومن خلال أداء المستويين يقوم التوتر وتولد الدلالة والدلالة المضادة أو المناقضة لها بما يشبه حركة صراع خفية"[2]، حيث إن للمفردتين "النهر" و"الموت" دلالات تختلف مستوياتها إلى حد التناقض، فإذا كان النهر زمكاناً طبيعياً يتشكل في مستواه المكاني من شكله وموقعه الجغرافي ومحتواه المائي، كما يتشكل في مستواه الزماني من حركة الماء فيه التي تجري زمياً، وهو مرتبط في دلالته بمظاهر الخصب والنماء والحياة التي تناقض دلالة الموت، التي هي انعدام الحياة، وإذا كانت هذ المفارقة تتحدد خاصة بوساطة معنى الوصل في حرف العطف واو، الذي يفيد هنا الوصل بين متناقضين، فإن دلالة حرف العطف هنا تكتسي نوعاً من التوتر الناتج عن الجمع بين النقيضين، الذي يجعل العنوان قلقاً، وهذا القلق قد يوحي بالتحول عبر سطور القصيدة إلى استقرار، كما قد يوحي بالانفجار أكثر وأكثر عبر كلماتها، يكرر الشاعر اسم النهر بويب مرتين متبوعا بنقاط ثلاث[3]، وأفسر ورود كلمة **(بويب)** للمرة الأولى، بورودها على خاطر الشاعر بشكل ربما هو مفاجيء وتكاد تغيب بعده، غير إن الشاعر لا يتركها تغيب محاولاً القبض على هذا الخاطر وتثبيته في ذهنه بتكرار الكلمة، ثم

---

[1] **بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط. 2005، المجلد 2، ص103.**

[2] **علي قاسم الزبيدي، دراسة النص الشعري الحديث، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص306.**

[3] **بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص103.**

تحويلها إلى مشهد فني بسيط[1]: (**أجراس برج ضاع في قرارة البحر**). حيث يتم "تحو
للمشهد الواقعي، عبر الذات، ومواقفها، واستعداداتها – ومن خلال الوسيط الفني – إلى
مشهد جديد، لا يعترف بسريان الزمن، وحرية المكان الخارجيين، إذ يغدو للمشهد الفني –
وهذا نعته بعد التحويل – زمنه ومكانه الخاصين"[2]، وإذا كان: "المشهد الفني، قد يقوم على
الصورة الواحدة فيكون مشهداً بسيطاً، وقد يتألف من صور عدة، فيكون مشهداً مركباً"[3]
فإنه: "يعود الاهتمام بالصورة الأدبية اليوم إلى كون اللغة العامية والفنية والعلمية، لا تستقي
عنها في تحريك دلالاتها الخاصة...، فالقائل الذي يقول تعبيراً عن خمول مفاصله أنه "صدئ"
وأنه "لا يدور دوراناً حسناً" يحيل من خلال الصورة تلك إلى المنظومة الفكرية التي تكتنز
رؤيته العامة"[4].

وهكذا يعبر السياب بهذه الصورة الشعرية التي تمثل هذا **المشهد الفني البسيط**، عما تمثله كلمة (بويب) في خاطره، إنما هناك رنات متتابعة مخنوقة تصدر عن أجراس برج رابض في أعماق البحر، فهي على بعد مصدرها الموغل في البعد، لا تكف عن طرق خاطر الشاعر الذي ينصت إليها وهي تكرر: بويب... بويب.

يردف السياب ذاك المشهد البسيط بمشهد آخر مركب[5]:

"الماء في الجرار، والغروب في الشجر

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبقاع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.، ص3.

(3) المرجع السابق، ص76.

(4) حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبقاع الأدبي، ص77.

(5) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص103.

وتنضح الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب في أنين

"بويب... يا بويب!".

يصور الشاعر بويب كما هو في خاطره، مياهه في الجرار التي تحملها النسوة، تحيط به الأشجار ساعة الغروب، وقطرات مائه تنضحها الجرار، وهذه الصور لا تفتأ تعود بالشاعر في حالة وجدانية قوية يصاحبها الحنين إلى بويب، وهي من فرط قوتها تدلهم في دم الشاعر تسكن روحه وتنازعه جوارحه، وهذا الحنين القوي يقود الشاعر إلى التماهي مع بويب عبر أربع مراحل متدرجة يتزايد معها هذا التماهي، وكل مرحلة منها تصور مشهداً خاصاً بها في المرحلة الأولى يقول السياب[1]:

أود لو عدوت في الظلام.

وفي الثانية[2]:

أود لو أطل من أسرة التلال.

وفي الثالثة[3]:

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر.

وفي الرابعة[4]:

أود لو غرقت فيك، ألقط المحار.

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص104.

[4] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص104.

ففي البدء يود الشاعر لو يعود في الظلام نحو بويب، وفي المرحلة الثانية هو يطل من

من فوق التل، وفي الثالثة هو يخوض فيه، وفي الرابعة هو يغرق فيه، حيث يتزايد هذا التماهي

مع تزايد علاقة القرب المكانية، والدافع لهذا التماهي هو الحنين الذي كبر شيئاً فشيئاً مدة

عشرين سنة، حتى سيطر على ذات الشاعر إلى درجة صار يلتمس معها التماهي مع بويب

بالغرق إلى حد الموت[1]:

وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!

فالموت عالم غريب يفتن الصغار،

وبابه الخفي كان فيك، يا بويب...

وهنا تتضح دلالة عنوان القصيدة، حيث إن بويب النهر يمثل لدى الشاعر ماثولاً يحيل على موضوع الموت، من خلال مؤول التماهي التي تختصر روح السياب الرغبة فيه مع بويب، "فالعلامة هي ماثول (representant) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interpretant). وهذه الحركة (سلسلة الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه السميوز، أي النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها"[2].

وإلى هنا وبعد أربعة وثلاثين سطراً ينتهي المقطع الأول من القصيدة، المفصول بنحو عن المقطع الثاني والأخير المكون من سبعة عشر سطراً.

في المقطع الثاني يشير السياب إلى مرحلة زمنية آنية، يعيشها بعد عشرين سنة تفصله

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2003، ص91.

عن أيام بويب وذكراه[1]:

بويب.... يا بويب،

عشرون قد مضين، كالدهور كل عام،

واليوم حين يطبق الظلام

ويتكلم في هذه المرحلة الزمنية الحاضرة عن حنين آخر يشده إلى الموت[2]:

فيدلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظامْ.

وإذا كان الحنين في المقطع الأول يشده إلى الموت عبر بوابة بويب، فإنه في هذا المقطع يشده إلى الموت عبر بوابة النضال والتضحية والتضامن مع غيره من أبناء وطنه[3]: لأحمل العبء مع البشر، فالشاعر في هذه القصيدة مسكون بهاجس الموت، فتراه يلتمس المبررات لهذه الهواجس من خلال آليات للدفاع عن النفس وهي: "تلك الأحداث النفسية التي تقوم بها النفس رداً على الأحوال الاجتماعية والطبيعية التي تعرقل الإشباع الكلي لحاجة ما، فتنعكس في أقوال الفرد العادي وأفعاله، وفي أشعار الأديب وقصصه ومسرحياته"[4]، حيث إنه ربما لجأ الشاعر لا شعورياً في المقطع الثاني إلى إحدى هذه الآليات وهي: "العدوان

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص105.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص105.

[4] خيرالله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص80.

aggression: هو الفعل الذي يتضمن العنف المادي...، "كذلك الشاعر الذي لم يشبع حاجته للحرية نتيجة لسيطرة المستعمر قد يصبح فدائياً عنيفاً أو يكتب قصائد يدعو فيها إلى العنف"[1].

بينما ربما لجأ في المقطع الأول إلى آلية أخرى هي: "النكوص Regression، وهو الرجوع والارتداد... إن الحنين لشخص أو مكان أو حدث أو نمط حياة معين يعتبر ظاهرة نفسية طبيعية قوامها العادات التي تكونت لدى المرء، مما يترتب عنها الارتباط الانفعالي بالمواضيع الماضية، غير إن الشخص الناكص في الغالب غير متكيف مع أنماط حياته الحاضرة"[2].

أما عن **(التشكيل المكاني)** لهذه القصيدة فهو يتميز بالتداخل المكاني المتخيل بين مكانين واقعيين، هما جسد الشاعر والنهر بويب عبر أسطر المقطع الأول، أما في المقطع الثاني فهو مبني في نظري على علاقة التجاوز المكاني بين جسد الشاعر وغيره من المكافحين، وإن كان هذا يتضح فقط من خلال سطر واحد، بينما يتمثل التشكيل الزماني في الإطار الزمني الذي يمتد من آنية الشاعر إلى عشرين سنه ماضية عبر استحضار صور مختلفة، توحي بتوجه زمني نحو الماضي في الغالب، يعكسه الحنين إلى بويب الماضي، وتوجه زمني آخر نحو الحاضر تعكسه الرغبة في النضال.

ومن هنا يتضح أن النهر بويب زمكان مركزي في القصيدة يتوجه نحوه الشاعر عبر قصيدته مكانياً وزمانياً عبر علاقة وجدانية مسيطرة، هو الحنين إليه، والرغبة في التماهي معه بشكل كلي، حتى يغدو هذا التماهي ذوباناً لذات الشاعر مكاناً أي جسداً، وزماناً أي عمراً

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) المرجع نفسه، ص91.

في بويب بالموت.

2. زمكان الاغتراب:

تأتي **قصيدة "غريب على الخليج"**[1] **في صدارة المجموعة الشعرية: "أنشودة المطر" الصادرة للسياب سنة 1960**، وعنوانها يشير إلى اجتماع زمكانين غير متجانسين هما الغريب، الذي هو زمكان، مكانه هو الجسد، وزمانه هو زمان غربته، وهو مأثول يدل على موضوع الوطن زمكان الانتماء، غير إن حرف الجر "على" في عنوان القصيدة يوحي بدلالة مكثفة لهذه الغربة، بحيث يشير إلى الوجود الفعلي لهذا الغريب بالخليج، كما يشير أيضاً إلى أنه غير مستقر بالخليج زمكان الغربة، مكانه ليس مكاناً للانتماء والاستقرار لهذا الغريب، وزمانه هو الغربة التي يعيشها هذا الغريب به[2]:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل

وعلى الرمال، على الخليج

جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

"أعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق"

ويصور السياب في هذا المشهد، جواً كابوسياً خانقاً عند المرفأ، حيث مشتدة برغم الجو الحار، والمكان مزدحم بأشخاص غرباء كادحين في حركة دؤوبة، وفي مظاهر مزرية، بينما

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص4.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الغريب تتنازع ناظريه الآفاق، وتنازعه خواطره فكرة ثابتة هي العودة للعراق[1]:

الريح تصرخ بي: عراق،

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق.

فالغريب إذن هو الشاعر ذاته الذي تدل عليه ياء المتكلم (بي)، "نزل بدر الكويت في أوائل عام 1953، بعد رحلة متعبة،...، وكان بدر خلال إقامته في الكويت يحن إلى العراق ويفكر بالعودة، ولقد صور حالته النفسية هذه في قصيدته "غريب على الخليج" (الديوان 317)" [2]، فالشاعر منذ بداية القصيدة يصور عدم استقراره بالخليج، وغربته به تخنق روحه حتى تضحي اغتراباً يعصف بذاته، ويجعل إحساسه مهتزاً مضطرباً يرزح تحت ثقل من اللاجدوى والاستلاب، إذ إن الاغتراب "يغدو عرضاً لعدم ارتياح الإنسان الحديث ولمختلف متغيرات إحساسه بفقدان الذات"[3]، وفي هذه القصيدة التي يبلغ عدد أسطرها مئة سطر وسطر، لا تتكرر مفردة (الخليج) سوى أربعة مرت، بينما تتكرر مفردة (عراق) أربع عشرة مرة، ما قد يدل على أن الشاعر يحاول أن يبتعد عن الخليج مكاناً وزماناً، بل وحتى على مستوى التعبير.

وفي المشهد الآتي يحشد السياب صوراً عن عدم استقرار بالخليج، تحت وطأة العوز والمرض والشعور الحاد بالاغتراب، إلى درجة تجعله يفسر كل ما يحيط به بشكل عدائي[4]:

ما زلت أضرب، مترب القدمين أشعث، في الدروب

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص4.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 1، ص32.

[3] Raymond Boudon et Dictionaire de sociologie. Larousse, Paris, France, 2005, p7.

[4] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص7.

تحت الشموس الأجنبية،

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً ندية

صفراء من ذل وحمى: ذل شحاذ غريب

بين العيون الأجنبية،

بين احتقار، وانتهار، وازورار..أو "خطية"،

والموت أهون من خطية

يصور هذا المشهد مكان الاغتراب ممتداً متداخلاً كالمتاهة، لا يفضي إلى أي استقرار يحاصر الشاعر بحرارة ووهج شموسه الخانق، الذي يخنق حركته، ويجعله غير قادر على التركيز فيها، كما يخنق نفسه بتلط النظرات التي يحيطه بها، والتي يراها الشاعر عدائية حتى في حال تعاطفها، أما زمان الاغتراب هذا فهو ممتد موازاة مع امتداد مكانه، شديد الوطأة والثقل على نفس الشاعر الذي تبرم به وينشد الخلاص من قبضته، إذن فزمكان الاغتراب هذا زمكان خانق وممتد ومتداخل، يقبض على ذات الشاعر كأنه متاهة هائلة، يصبح نشدان الخروج منها كالوهم الكاذب، الذي لا يصمد أمام عبثيتها ولا جدوى مقاومتها، وعندما يحاول الشاعر التملص من قبضة هذه المتاهة الخانقة، لا يجد بداً من الاستسلام لمتاهة أخرى لا تقل تعقيداً، وبعداً عن الخلاص من الأولى، وهذه المتاهة الثانية هي قضية المال أو النقود التي هي زمكان مادي اصطناعي، قطع معدنية في شكلها المكاني، بينما زمانها هو زمان وجودها بحوزة الشاعر[1]:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار

[1] المصدر نفسه، ص8.

أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!

ما زلت أحسب يا نقود، أعدكن واستزيد،

ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،

فالشاعر في حاجة إلى المال الكافي أجر ركوبه في السفينة إلى العراق، وهو أمام هذه الحاجة الماسة إلى النقود، يتحول اهتمامه إليها وإلى جمعها، كبديل عن الاهتمام والتركيز على عتبة الاغتراب وعدائيته وقسوته، وهكذا يصبح بحاجة إلى تضخيم زمكان النقود، على المستوى المكاني بجمعها وحوزة أكبر كم ممكن منها، وعلى المستوى الزماني بحوزتها أطول زمن ممكن، ويصبح هكذا زمكان النقود زمكاناً معاكساً لزمكان الاغتراب، وهذه المقاومة تبدو في هذه الصور- البعيدة عن الاستسلام للاجدوى – تشد على يد الشاعر حتى يصبح أكثر فاعلية وأكثر أملاً في الخلاص.

غير إن الشاعر يصطدم بواقع الحال، حيث إن زمكان النقود لا يستقر على وتيرة متزايدة في النمو، بل هو يتذبذب بين النمو والتناقص بفعل الحاجة للإنفاق على القوت، وهكذا تفشل مساعي الشاعر لمقاومة زمكان الاغتراب بالأمل في العودة إلى العراق، والتخلص من مكان الاغتراب بالنأي عنه، ومن زمانه بانتهائه، ليجد الشاعر نفسه أمام اللاجدوى من جديد[1]:

واحسرتاه... فلن أعود إلى العراق

وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 1، ص9.

وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود

به الكرام على الطعام.

وإذا كان الخليج زمكان الاغتراب في هذه القصيدة، فمكانه واقعي يرفضه الشاعر، ويشعر بعدائيته، لأنه لا يوفر له ملاذاً للاستقرار المادي ولا النفسي، كما يرفض زمنه من خلال موقف نفسي يحمل توجهاً زمنياً نحو المستقبل المشروط بالعودة إلى العراق زمكان الانتماء والاستقرار، ورفض الشاعر لزمكان الاغتراب مرده إلى رفضه حالة الاستلاب والتشيؤ وفقدان الإحساس بالذات، بسبب من انعدام للاستقرار النفسي والمادي في الخليج، فالشاعر أو الذات الشاعر تطمح إلى الدفاع عن كيانها، الذي ترى أنه غير ممكن التحقق إلا في أحضان العراق زمكان الانتماء والحنين.

3. زمكان الجسد:

يحيل عنوان **قصيدة المومس العمياء**[1] من **المجموعة الشعرية أنشودة المطر**، بعده مائولاً على موضوع الجدب واستحالة العطاء، حيث إن هذا الجسد الذي طلب الحياة الحسية الفاقدة للمعنى الأخلاقي، يفتقر إلى أهم حاسة وهي حياة البصر، وهذا الجسد الذي هو زمكان حي، مكانه هو الكتلة الجسدية، وزمانه هو العمر، الذي يبدو من استمرار حياته الحسية أنه لا يزال في مرحلة الشباب، هو منقطع ومنفصل عن الزمكانات الجسدية الأخرى بفقده لحاسة البصر، فلا هو يراها أمكنة تختلق في أشكالها وألوانها، ولا هو يراها زماناً من خلال حركتها، فهو غير قادر على المساهمة في إثراء هذه الحياة الحسية، ومن جهة أخرى ومن وجهة نظر أخلاقية، فهو يحيا في ظلام العمى إضافة إلى حياته في ظلمة الفجور، "قصيدة

---

[1] المصدر نفسه، ص142.

(المومس العمياء) عنواناً وموضوعاً تعطينا إيحاءات مكثفة...، فلا تخفى دلالة (عمياء) ال...
تتحد بفعل المومس (العملية الجنسية) التي غالباً ما تؤدى في الظلام، ولعل هذه الوشيجة ...
بين الظلام والموضوع هي التي تمهد لأن تبدأ القصيدة بـ(الليل-الظلام) الذي تحض...
القديمة"[1]، ويبدو لي أن دلالة الظلام الذي يحد من حرية الحركة في كل الاتجاهات، مرتبطة
بدلالة الجدب الذي يحد من حرية العطاء ومن القدرة على العطاء والخلق، فكلتا الدلالتين
توحي بالعجز.

إن فقدان البصر يجعل زمكان المومس العمياء جسداً ناقصاً، على الرغم من توفر...
على بقية مميزات الزمكانات الجسدية الأخرى التي من جنسه، وهذا النقص يجر عليه نقصاً
آخر يتمثل في نقص فرص ممارسة حياته الحسية[2]:

"أزهور" أجمل أو "سعاد"؟ بأي شيء جارتاها

تتفوقان؟

وعضت اليد وهي تهمس: بالعيون..."!

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة.

فأم ازدهار الحياة الحسية لدى الزمكانات الجسدية المجانسة الأخرى، سواء من حيث
المستوى المكاني- حيث هي مكتملة الحواس- أم من حيث المستوى الزماني بفعل كثافة
الحرية، والازدهار في هذه الحياة يعني ازدهاراً في زمكان المال من حيث كمه وزمان حوزته،
لكن بالمقابل من ذلك، تعتري الحياة النفسية للمومس العمياء رتابة، فزمكانها الجسدي بفعل

---

(1) لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص71.

(2) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص158.

كونها ضريرة على المستوى المكاني يصبح رتيباً على المستوى الزماني بسبب من قلة الحركة، وكساد تجارتها هذه في حياتها الحسية، ينجر عنه تناقض على مستوى زمكان المال، فيكون قليلاً من حيث كمه، ومتناقصاً من حيث زمان حوزته، وبمعنى آخر فإن حياتها هذه تعاني الجدب، غير إن مفهوم الجدب ليس مقتصراً على حياتها الحسية كمومس، ولا على مستوى ما تدره من مال كمقابل لهذه الحياة، فهناك امتداد آخر لهذا المفهوم على مستوى آخر كما توضحه الأسطر التالية من القصيدة[1]:

ويل الرجال الأغبياء، وويلها هي، من عماها!

لم أصبحوا يتجنبون لقاءها؟ أيضاجعون

عيونها، فيخلفوها وحدها إذ يعلمون

بأنها عمياء؟ فيم يكابرون ومقلتاها

ما كانتا فخذين أو ردفين؟

وهي بهؤلاء

أدرى، وتعرف أي شيء في البغايا يشتهون.

تنفر الزمكانات الجسدية غير المجانسة أي الرجال من المومس العمياء بسبب من عماها، غير إن هذا الزمكان الجسدي في واقع الأمر، وعلى الرغم من إعاقته البصرية المنفرة، هو غير عاجز عن ممارسة حياته الحسية، وكل ما في الأمر أنه ناقص وغير تام من ناحيته الشكلية، ومن هنا أستخلص دلالة ربما أرادها الشاعر لدى كتابته القصيدة، وهي أن الزمكانات الجسدية التي تمارس حياة حسية مفتقدة لغطائها الأخلاقي، هي زمكانات متطلبة؛

---

[1] المصدر السابق، ص159.

أي أنها تطلب حياة حسية تامة وكاملة إلى أكبر قدر ممكن، ولا تقبل بالتنازل عن هذه المطالبة بالإغضاء والتسامح مع النقص، فهذه الزمكانات بالتالي تفتقر إلى فضيلة التغاضي، فهي غير قادرة على العطاء، وتعاني من الجدب على المستوى الأخلاقي، فذو الإعاقة كائناً ما كانت، يجد في الغالب أشخاصاً يتضامنون معه في إعاقته، "فوفق ماري دوغلاس (Mary Douglas) التضامن بالضرورة إيثار وليس أنانية، وتقول إن إيثار الفرد لمصلحة الجماعة، وهو ما يمثله التضامن مقارنة بشرح الأفعال القائمة على المصلحة الشخصية"[1]، وطلب الكمال في الحياة الحسية المفتقرة إلى الجانب الأخلاقي من طرف الزمكانات الرجالية التي تنفر من المومس العمياء، هذا من جهة، وتنازلها عن طلب الكمال في الجانب الأخلاقي الإنساني، إنما يشكل نوعاً من المفارقة، غير إنه في الوقت ذاته يشير إلى ظاهرة نفسية لدى المنغمسين في الحياة الحسية من منظور هذه القصيدة، كما أفهمها، وهي ظاهرة الحرص المتعلقة بكل تفاصيل هذه الحياة الحسية دون تقديم أي تنازلات أخلاقية، فهذه الظاهرة النفسية ربما صارت مسيطرة ومهيمنة على سلوكات هذه الزمكانات، إلى درجة أصبحت معها غير قادرة على تمثل أو تعاطي الجوانب الأخلاقية، ومن هنا يظهر أن المومس العمياء تعاني الجدب على المستوى الأخلاقي، ونقصها الناجم عن الإعاقة يمنعها عن الاندماج الناجح في حياتها الحسية، وتؤكد أسطر القصيدة الآتية أن السبب الوحيد لنفور الزمكانات الرجالية من المومس العمياء هو فقدها لحاسة البصر[2]:

بالأمس، إذ كانت بصيرة،

كان الزبائن بالمئات، ولم يكونوا يقنعون

---

[1] ...ون سكوت، علم الاجتماع المفاهيم الأساسية، ت: محمد عثمان، ص106.

[2] ...شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص159.

بنظرة قمراء تغصبها من الروح الكسيرة

لترش افئدة الرجال بها، وكانو يلهثون

في وجهها الماجور، أبخرة الخمور، ويصرخون

إن كساد تجارتها، ورتابة حياتها الحسية، جعلا من المومس العمياء، تتوجه زمنياً نحو الماضي، أيام تمتعها بحاسة البصر وازدهار تجارتها محاولة منها لمقاومة الجدب في مستواه الحسي المادي، كما جعلاها تعود إلى ماضٍ أسبق على الأول، حين كانت لا تزال عفيفة طاهرة، محاولة منها لمقاومة الجدب في مستواه الأخلاقي[1]:

هذا الذي عرضته كالسلع القديمة: كالحذاء،

أو كالجرار الباليات، كأسطوانات الغناء...

هذا الذي يأبى عليها مشتر أن يشتريه

قد كان عرضاً – يوما كان – ككل أعراض النساء!

ويظهر لي أن الجدب الذي تعانيه المومس العمياء يمنعها أن تتوجه زمنياً نحو المستقبل البعد نسبياً، ليصبح هذا المستقبل غائباً عن أفقها الزمني بشكل واضح.

4. زمكان النبوءة:

يقف عنوان القصيدة حفار القبور[2] ماثولاً يحيل على موضوع المقبرة، وهذا وفق مؤول الانتماء الزمكانين إذ إن حفار القبور زمكان جسدي ينتمي إلى المقبرة، التي هي زمكان اصطناعي، يبدأ مكانياً من أول قبر يقام فيه، وزمنياً من لحظة إقامة هذا القبر، غير إنه مرشح

---

[1] المصدر نفسه، ص161.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص167.

يواقع الحال إلى النمو والتزايد، مكانياً بالتوسع بإقامة قبور أخرى فيه، وزمانياً بتعاقب بقاء من القبور، وانتماء حفار القبور إلى المقبرة مكاني بوجوده ضمن رقعتها، وزماني بتعاقب وجوده فيها، والانتماء هذا باقٍ ببقاء الزمكان الجسدي لحفار القبور مرتبطاً بهذه المهنة، وانطلاقاً من المقبرة كموضوع للمأول حفار القبور، يتيح لي مفهوم السميوز مواصلة تتبع الدلالة سيميائياً، "فداخل سيرورة تأويلية معينة يجنح الفعل التأويلي إلى تثبيت هذه السيرورة داخل نقطة معينة تعد أفقاً نهائياً داخل مسار تأويلي يقود من تحديد معطيات دلالية أولية (مؤول مباشر) إلى إثارة سلسلة من الدلالات (مؤول ديناميكي) إلى تحديد نقطة إرساء دلالية (مؤول نهائي)"[1]. وهذا التتبع السيميائي للدلالة أريد من خلاله الوصول بوساطة مؤول نهائي إلى موضوع يحيل إليه مأول حفار القبور، وهكذا يصبح للموضوع الأول الذي هو المقبرة مأولاً بدوره يحيل بوساطة مؤول الموت إلى موضوع جديد هو موت الإنسان، حيث إن سكان القبور عادة هم البشر دون غيرهم من الكائنات، وعبر صور تشكل مشهداً مركباً، يقدم السياب زمكان حفار القبور في شكل شخص جامد الشعور، متشح بأجواء الموت التي تحيط به، ومتمسك بما في لا مبالاة واضحة بصور الحياة[2]:

فالتجاب عن ظل طويل

يلقيه حفار القبور:

كفان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين،

وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل السيميائيات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص101.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص168.

في مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود

كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين،

وفم كشق في جدار

لعل هذه الصورة القائمة لحفار القبور تمثل ما أسماه **بيار ماشيري** (**Pierre** Macherery) بالإنسان السفلي: "صورة الشعب غير قابلة للتمثيل في ذاتها، كانت تفرض ذاتها في الرواية من خلال ثغراتها، فتمنحها دلالتها الإيحائية، لذلك كان ينبغي اللجوء إلى التخيل الشعري لتبيان ما ينتمي بطبيعته إلى الظلمة، أو بالأحرى للإيحاء به: وهو الكتلة المظلمة للإنسان السفلي"[1]، وهي الصورة التي رآها في كتابات **فكتور هوغو** (**Victor** Hugo): "وهكذا، فإن هوغو لم يبتكر الموضوعات الخاصة بأدب الإنسان السفلي، على الرغم من أنه ضخم نتائجها، ومن دون أن يعرف أولئك الذين نقلوا هذا الأدب، فقد كان موضوع إعداد جماعي في السنوات 1840-1850، وذلك مع الحرص على الاعتراف بانبثاق واقع جديد والتعريف به: هو واقع عامة الشعب (La Masse)"[2]، وبالعودة إلى موضوع موت الإنسان، فإن حفار القبور كرمكان جسدي وكما يصوره المشهد السابق، وبشكل أخص كماثول، يصبح مرتبطاً بموضوعه (الأخير) موت الإنسان من خلال مؤول المعاناة، وجفاف ملامحه، وبالإضافة لهذا فهو يعاني الموت في هذا الجانب لسبب آخر توضحه الأسطر التالية[3]:

---

[1] م يفكر الأدب؟، ت: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص154.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص170.

سأموت من ظمأ وجوع

إن لم يمت – هذا المساء إلى غد – بعض الأنام

فابعث به قبل الظلام!

إن حفار القبور زمكان جسدي مرتبط بزمكان المقبرة، وبنموه المتزايد ارتباطاً حيوياً، وعدم نمو الزمكان الثاني يهدد استمرارية الزمكان الأول، أي أن حياة حفار القبور مرتبطة بموت الآخرين، فحفار القبور في جانبه ودلالته المعنوية يعاني من هيمنة دلالات الموت وسيطرتها، وهذه المعاناة تصبح أشد وأشد عندما تصبح وجودية، يلف فيها كل أمل ظلام كثيف من الموت، حتى تبلغ درجة يضطر فيها حفار القبور إلى الشكوى من الظلم![1].

هل كان عدلاً أن أحن إلى السراب، ولا أنال

إلا الحنين – وألف أنثى تحت أقدامي تنام؟

وهنا أرى أن ماثول حفار القبور يحل في موضوعه ويتماهى معه، ليحمل حفار القبور اسماً آخر هو موت الإنسان، وهذا الموت يتوجه صوب المدينة، مهدداً الزمكانات الجسدية الأخرى أي البشر فيها، فهذه الزمكانات التي تقبع داخل المدينة التي هي زمكان اصطناعي واقعي، مكانه الرقعة الأرضية وما عليها من مساكن وطرقات وأرصفة وسيارات وبشر وغير ذلك وزمانه هي حركة هذه العناصر وتفاعلها داخل هذا المكان، يهدد الموت المدينة بالاستيلاء على زمكاناتها الجسدية والزج بها في المقبرة، حيث ينمو زمكان المقبرة على حساب زمكان المدينة[2]:

ما زلت أسمع بالحروب، فما لأعين موقديها

---

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص172.

لا تسقر على قرانا؟ ليت عيني تلتقيها
وتخضهن إلى القرار، وكالنيازك والرعود
تهوي بهن على الخيل، على الرجال، على المهود!
حتى تحدق أعين الموتى، كآلاف اللآلي،
من كل شبر في المدينة.. ثم تنظم كالعقود
في هذه الأرض الخراب، فيا لأعينها ويا لي!

أي إن حفار القبور أو موت الإنسان يهدد باجتياح المدينة، بل وكل شبر في المدينة، فهو يحدق بها مترصداً، ولن يتوقف حتى يأخذ كل المدينة، ويصبح بهذا زمكان المقبرة زمكاناً للنبوءة، النبوءة بخراب المدينة الناجم عن موت الإنسان، وعن ارتباطه بالموت ارتباطاً حيوياً، عندما أصبح كائناً لا تمكنه الاستمرارية إلا في ظل موت الإنسان.

ان ارتباط زمكان حفار القبور بالمقبرة كزمكان للنبوءة وبموت الإنسان، يدفعني إلى محاولة استيضاح هذا الارتباط قدر الإمكان، ومن أجل ذلك سأحاول أن ألجأ إلى تأويل معين للنص، أي نص القصيدة، حيث إن: "التأويل يعني تجاوز التفسير التقليدي إلى تبين المعاني المتعددة التي يحمله النص، وذلك عن طريق تقصي البنيات التحتية الكامنة في النص، وإنما يبقى منه على مسافة، من أجل الإصغاء إلى ما يقوله وما لا يقوله وقراءة المكتوب والمكبوت"[1]، وفي هذا السياق، أقول إن حفار القبور يمثل الفرد، ومهنته تمثل المصلحة الشخصية التي لا تعترف بحقوق الآخر، حيث إن حفار القبور شخص واحد عادة، بينما الآخر فهم سكان المدينة، ويصبح ارتباط الفرد بمصلحته الشخصية حتى ولو كان ذلك على

[1] محمد عزام، التلقي والتأويل: بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص202.

حساب مصلحة الآخر، كما هو الحال مع حفار القبور، كفيل بتحويل المدينة إلى مقبرة يموت فيها الإنسان، أي يصبح مفتقداً الإنسانية التي تعني التضامن مع الآخر، ولعل في إمكاني أن أقترح تفسير المقبرة بالاتجاه الليبرالي الذي ربما أحدق بالدول العربية، وهو اتجاه يعطي الأولوية للحق على الخير، فالحق في الملكية الفردية ربما هو مقدم برغم نقائصه: "فإن أولوية الحق على الخير تعني أن مبادىء الحق تطغى دائما على الاعتبارات المتصلة بالخير العام..."[1]، ومن جهة أخرى فإن المدينة تصبح زمكاناً لموت الإنسان، أي لموت القيم والعدالة.

ثانيا: زمكان الذكرى

1. زمكان الحزن:

إذا كان المطر كظاهرة طبيعية يشكل زمكاناً طبيعياً ظرفياً ومؤقتاً، مكانه يمتد من أعلى إلى أسفل، من السحاب الذي يسح قطرات ماء تسقط عبر جو السماء حتى تصطدم بالأرض ماسحة رقعة منها يغيب عنها ضوء الشمس، وزمانه هو المدة التي يستمر فيها هطول المطر وأيضاً زمانه محدد بحركة مياهه، إذا كان الأمر كذلك، فإن عنوان قصيدة السياب أنشودة المطر[2] يصبح مأثولاً يحيل على الجانب الصوتي المصاحب لحركة المياه خلال هطول المطر، وهذا يعد المكون الصوتي مكوناً أساسياً في الأنشودة، وهذا الجانب الصوتي في المطر وفي الأنشودة، هو زمكان مسموع لا مرئي، فالصوت هو أمواج تنتقل في الهواء، يشكل الطبيعة الموجبة جانبها المكاني، وتشكل حركة هذه الأمواج جانبها الزماني، حيث "يضيء عنوان

---

[1] مايكل ج. ساندل، الليبرالية وحدود العدالة، ت: محمد هناد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص61.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص119.

القصيدة (أنشودة المطر) جانباً مهماً من بنائها، فـ(الأنشودة) عادة ما تتكون من مقاطع تفصل بينها لازمة، وغالباً ما تؤديها مجموعة منشدين مع إمكانية وجود منشد واحد يؤدي بعض المقاطع منفرداً، وهكذا جاءت القصيدة متكونة من مجموعة مقاطع تفصل بينها اللازمة (مطر...)، وبينما يكون بعض مقاطعها ذاتياً بصوت الشاعر، يختفي صوت الشاعر في مقاطع أخرى ليكون الحضور مطلقاً لصوت الوطن والجماعة بما يحقق تمازج الذاتي بالموضوعي"[1]، ومن هنا يكون التقاطع بين دلالتي الأنشودة والمطر، بالإضافة إلى التقاطع في الجانب الصوتي، تقاطعاً آخر يربط بين الخاص والعام، والذاتي والموضوعي وفق ما تمليه رؤيا الشاعر، ويبتدىء الشاعر القصيدة بصورتين شعريتين عن عيني الحبيبة التي يخاطبها[2]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

يبدو في هاتين الصورتين زمكان العيون مقلصاً إلى جانبه المكاني إلى حد بعيد، غير أن جانبهما الزماني يمكن استنباطه من خلال زمن ظهورهما وتجليهما للشاعر، وهاتان الصورتان تصوران سواد عيني الحبية، فهما تبدوان هنا في سواد غابتي نخيل يراهما الرائي عن بعد إلى درجة تظهران معها مجرد بقعتين صغيرتين من السواد لا تظهر تفاصيلهما، ويزيد من سوادهما زمن السحر حين يكون الظلام مطبقاً، أو هما تبدوان في سواد شرفتين تظهران من بعيد ليلاً في ضوء خافت من ضوء القمر، وهاتان العينان السوداوان تأخذان في النأي والبعد عن الشاعر في جو من الأسى والحزن، الذي ينزف له وجدان الشاعر ألماً وحسرة، حتى يغدو

---

[1] كريم مهدي المسعودي، الوطن في شعر السياب الدلالة والبناء، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص151.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص119.

هذا الحزن المرتبط بنأي الحبيبة عنه ضباباً تختفي هي وراءه حتى تغيب عن ناظريه[1]:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،

دفء الشتاء فيه، وارتعاشة الخريف،

ثم يتحول ذلك الضباب سحاباً وغيوماً ممطرة، أي مطراً يغمر وجدان الشاعر ويمثل في ذلك عنده زمكاناً للحزن الناجم عن غياب الحبيبة[2]:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

ومع عودة المطر كل مرة، تعود معه الذكرى الحزينة عن الحبيبة الغائبة، التي يخاطب الشاعر طيفها الذي يأتي مع هطول المطر، رديفاً للحزن والألم والشعور بالوحدة والضياع بعيداً عنها[3]:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

وإذا كان زمكان المطر مصاحباً لحزن عميق خاص وفردي يربط الشاعر بالماضي، فهو كذلك مصاحب لحزن عميق عام يربطه بالماضي والحاضر، وهو الحزن الذي ينجم عن إحساس الشاعر بمأساة وطنه العراق ومعاناة أبنائه الفقر والجوع على الرغم من ثرائه

---

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص119.

(3) المصدر نفسه، ص120.

ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر،

وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع[1]

وهكذا تجتمع مع زمكان المطر ذكرى الحزن الماضي والحزن الحاضر، الحزن الخاص والحزن العام، صورة الحبيبة وصورة الوطن، وكأن هذا الزمكان يصبح نافذة مفتوحة على كل مآسي السياب، وهي كلما انفتحت هبت رياح الألم والمعاناة منها عليه، غير أن الشاعر وبحسب قراءتي للقصيدة لا يرى نهاية لحزنه الخاص بالأمل في لقاء الحبيبة الغائبة، فكأنه مستسلم له لا يرجو منه فكاكاً، ولكنه من جهة أخرى يبدو غير مستسلم للحزن العام، بل هو يقاومه بالأمل في انقضائه يوماً ببزوغ شمس غد فتي هو بدوره سيرتبط بزمكان المطر[2]:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء في أجنة الزهر.

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار موسم جديد

---

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص123.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وربما ارتبط هذا الأمل بعراق مزدهر لدى السياب بتوجه سياسي لديه، ...

قصيدة حديثة أن تنال ما نالته "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب من ذيوع وعمق ...

بسبب موضوعها فحسب، بل لأنها عالجت مبكراً علاقة السياسي بالفني من خلال ...

ودمج القصيدة الوطنية وهدفها الأيديولوجي للتعبير عن معتقدات السياب الثورية كشيوعي ...

ظل حكم ملكي يحكم العراق زمن كتابة القصيدة... وصياغتها بشكل ترنيمة طقسية ...

عبر استذكار المطر لقيام غد جديد عادل وسعيد"[1]، وهكذا يرتبط زمكان المطر لدى

السياب بتكوّن نحو زمني نحو المستقبل حيث يأمل بمطر ينعم بخيراته أبناء العراق جميعاً بدل أن

يستأثر بها الاستعماريون دونهم.

2. زمكان التطلع:

يحضر زمكان المطر في **قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي)**[2] من خلال جانبه المكاني

والزمني بدلالات جديدة غير دلالة الحزن التي ظهر بها في قصيدة أنشودة المطر، كما سيتضح

فيما بعد، على الرغم من بقائه مرتبطاً بذكرى الماضي كما هي قائمة في وجدان الشاعر[3]:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر – إنه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة

بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب،

[1] حاتم الصكر، قصائد في الذاكرة، كتاب دبي الثقافية، دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار 52، 2011، ص23.

[2] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص345.

[3] المصدر نفسه، ص346.

سيطلب منه حب الآخرين، سيبريه الأعمى

يقدم عبدالملك مرتاض محاولة لتوضيح الجانبين المكاني والزماني في زمكان المطر هنا بقوله: "إذا اصطناع مفهوم "تظل" للأمطار أمر مقصود يراد به إلى تسليط الضياء على الوظيفة الفنية والدلالية للزمن بالقياس إلى الحيز الذي يضطرب فيه، إذ يعني ذلك أن الحيز تعرض، طوال النهار، لمار واحد على الأقل، وذلك لهميان الأمطار التي كانت تهمي من فوق على سعف النخيل، فكان يتسرب منها قطر بشكل بريكات من الماء تحت هذه الغابة من النخيل"[1]، كما يقدم أحمد زكي كنون محاولة لتفسير حضور العذراء وابنها عليهما السلام في الأسطر السابقة من القصيدة: "فالعذراء أم المسيح عليهما السلام ومعجزات وليدها حاضرة ولكن في زمان غير زمانهما، وواقع غير واقعهما، من خلالهما يستشرف الشاعر مستقبلاً تغمره بشائر وآمال، فلحظة الولادة ومريم تهز جذع النخلة ليساقط عليها الرطب الجني ليست هي اللحظة الأصلية، وإنما هي البشرى بقدوم المطر..."[2]، ومن هذا التفسير يبدو لي أن زمكان المطر في هذه القصيدة مرتبط بمفاهيم البشرى والتطلع[3].

وأبرقت السماء... فلاح؟ حيث تعرج النهر،

وطاف معلقاً من دون أن يلثم الماء

شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر

---

[1] التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2001، ص127.

[2] أحمد زكي كنون، المقدس الديني للشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط.، 2006، ص27.

[3] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص346.

(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)

وآسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجد والسهر.

يمثل البرق زمكاناً مرئياً غير مسموع، فهو في جانبه المكاني خط لامع من السماء
يظهر ثم يختفي في الأفق ليضيء بظهوره رقعة من الأرض، أما في جانبه الزماني فهو مدة
ظهوره التي تتميز بقصرها المفرط مقارنة مع جانبها المكاني الذي قد يتسع عبر رقعة كبيرة من
الأرض، وهذا الزمكان يمكن عده علامة أو ماثولاً يحيل على موضوع المطر من خلال علاقة
معللة لأنها جوارية، حيث إن البرق عادة يظهر قبل هطول المطر أو خلاله: "إن التعليل في
العلامات على ضربين، فهناك تعليل يقوم على **مبدأ الجوار** (**Contiguite**) وهناك تعليل
يقوم على **مبدأ المشابهة** (**Ressemblance**)، من الممكن أن نرى العلامات التعليلية
القائمة على مبدأ المجاورة فيما يطلق عليه بورس بالقرائن أو العلامات الطبيعية، لأنها تنهض
على أساس السببية أو قانون العلية"[1]، وهذا الزمكان المرئي المرافق لزمكان المطر يظهر زمكاناً
آخر هو الشناشيل، وهو زمكان اصطناعي، مكانه جزء من البناية هو الشرفة، ويتميز بشكله
الخاص، وزمانه هنا هو زمان ظهوره للشاعر، وهذا الزمكان الاصطناعي مرتبط بزمكان
جسدي يتمثل في حبيبة الشاعر لأن ظهورها لعين الشاعر مشروط بوجودها ضمن زمكان
الشناشيل، هكذا يربط الزمكان الجسدي للحبيبة بزمكان المطر تدريجياً عبر زمكانين آخرين
مختلفين هما زمكان البرق وزمكان الشناشيل، ويظهر لي من هنا أن صورة الحبيبة في ذات
الشاعر ارتبطت بصورة المطر حتى لا تكادان تفترقان، وأصبح بهذا زمكان المطر زمكاناً للذكرى

---

[1] أحمد يوسف، **السيميائيات الواصفة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص88.

[illegible] أو تشكل أفق زمكاناً للتطلع إلى صورة الحبيبة، وهذا ما تظهره الأسطر الآتية من القصيدة [illegible]:

ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حب وكم وجد

توهج في فؤادي!

غير أني كلما صفقت يدأ الرعد

مددت الطرف أرقب: ربما ائتلق الشناشيل

فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي

والاحظ هنا أن زمكان المطر في هذه القصيدة ليس مرتبطاً بالحزن والآسى في ذات الشاعر، بل على العكس من ذلك، هو مرتبط بغد سعيد مفاجيء، حتى وإن كان غير قابل للتحقق بعد بين الشاعر عن حبيبته القديمة وقيام تجارب أخرى بديلة عنها طيلة عقود مضمون قابل للتحقق، حيث إن شكل هذا الأمل ظل كامناً في أعماق الشاعر يحرك وجدانه كلما هطل المطر ويملؤه تفاؤلاً وبهجة، فلا يبقى بذلك المطر زمكاناً حيادياً بالنسبة للشاعر بل يصير زمكاناً مشحوناً بالعاطفة.

ثالثا: الزمكان التاريخي

1. زمكان المقاومة:

ربما تمثل الشاعر المعاصر التاريخ عبر مكوناته من أشخاص وأمكنة وأزمنة أي زمكانات، وربما أقام معه علاقات مختلفة اختلاف مواقفه منه، كما إنه ربما حاول أن يظهر هذا التاريخ في تعبيره الشعري كما تمثل، "فالكاتب أمام الورقة البيضاء لحظة اختياره للكلمات

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص348.

يسمح لها أن تشير إلى مكانته في التاريخ بجلاء، وتشهد على تحمله لمعطياته – هنا الكاتب، يكون طرفاً مأساوياً بين ما يفعله وما يراه"(1)، ومرد هذه المأساوية يعود إلى كون التاريخ يجمع بين أصابع الكاتب أداة زخرف وسلوك، كتابة ورثها من تاريخ سابق عليه، يختلف عنه، وهو غير مسؤول عنها، ولكنها الكتابة الوحيدة التي يستطيع استخدامها، وهكذا فإن مأساوية الكتابة"(2)، **وقصيدة "إلى جميلة بوحيرد"**(3) تشير من عنوانها إلى حضور الثورة الجزائرية المسلحة ضد المستعمر الفرنسي في شعر السياب، وهذا من خلال اسم جميلة بوحيرد المجاهدة الجزائرية التي ربما ارتبط ذكرها في الأذهان بما نالته من عذاب في سجون الاستعمار الفرنسي، فهذا الاسم هو ماثول يحيل على زمكان جسدي معين عرفه التاريخ المعاصر وربما عرفه السياب بواسطة الصحافة آنذاك: "أن يكون الصحافي حاضراً عندما اندلع حريق بازار **الرحمة** (Bazar de la charite)، أو عندما تجاوزت الدبابات الأولى الحدود السوفيتية، أو عندما غادر **كاسترو** (**Castro**) جبال سيرا مايسترا (sierra Maciestra) ليدخل مدينة **هافانا** (Havane)، أو عندما قال **ديغول** في خطابه: (**لقد فهمتكم**)، فهذا هو الذي يصنع الشهرة"(4)، حيث إن للصحافة دوراً مهماً في رصد أحداث هذا التاريخ المعاصر، ويقدم السياب زمكان جميلة بوحيرد الجسدي في مشهد يصوره قابعاً تحت سطوة العذاب(5):

---

(1) رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ت: محمد نديم خليفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، دار المحبة، دمشق، سوريا، د.ط.، 2009، ص114.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص48.

(4) جاك لوغوف وآخرون، التاريخ الجديد، ت: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص393.

(5) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص48.

يا أختنا المشبوحة الباكية،

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه.

يا من حملت الموت عن رافعيه.

من ظلمة الطين التي تحتويه

إلى سماوات الدم الوارية.

يتمثل (السياب) هذا الزمكان التاريخي جسداً ممدوداً أطرافه دامية، فهو بعد ما ناله من العذاب واهن وتعب ومرهق وجراحه تشخب دماً، كما إن السياب يتمثل هذا الزمكان الجسدي امتداد له ولبني جلدته من عرب ومسلمين، فهذه الزمكانات التي تنتمي إلى زمكان البلاد العربية والإسلامية، تندمج مع زمكان جميلة برابطة الأخوة التي هي وجه لتجانس هذه الزمكانات جميعاً، لهذا فإن الشاعر لا يقف حيادياً أمام معاناتها، بل هو يتألم لألمها، ليصبح هذا الألم وجهاً مشتركاً آخر لتجانس هذه الزمكانات، ويعي الشاعر فداحة الألم الذي يبتغى مشاركة جميلة فيه، إذ يعلم أن هذا الزمكان الجسدي يواجه الموت الذي يهدده كزمكان بالانقضاء والانتهاء، وليهدده كمكان بتحويله إلى طين يقبع في ظلمه اللحد، غير إنه لا يهرب من هذا الفناء بل يحتضنه، بكل المعاناة التي تشكلها آلام التعذيب، وبهذا يضحي زمكان جميلة الجسدي زمكاناً تاريخياً للمقاومة التي لا تعترف بالمساومة والاستسلام طريقاً لها، وفي هذا الزمكان الجسدي المقاوم يرى السياب زمكاناً أعم منه ينتمي إليه الأول [1]:

الأرض؟ أم أنت التي تصرخين؟

---

[1] المصدر السابق، ص49.

في صمتك المكتظ بالآخرين؟

في ذلك الموت، المخاض، المحب، [illegible]

ونحن؟ أم أنت التي تولدين؟

أسخى من الميلاد ما تبذلين،

يرى (السياب) في زمكان جميلة المقاوم صورة للزمكان الذي يشعر [illegible] ويرى في صراخه تحت ألم العذاب المستمر، صراخ الأرض، حيث تصبح الأرض زمكاناً حياً قادراً على الصراخ على الرغم من كونها في الواقع جماداً، وهذه ربما كانت صورة تنتمي إلى نمط الصورة الفطرية كما يتمثلها نعيم اليافي حيث: "إن الإنسان في حالة الصور الفطرية مثله في حالة الصور الحلمية لا يفكر عن وعي لذا يجد هناك شيئاً ما في داخله يفكر"[1]، واستمرار صراخ جميلة تحت العذاب يوازي صراخ الأرض أي وجود المستعمر الدخيل على ظهرها يريد أن يغتصبها من أبنائها، وهنا يظهر [illegible] بين زمكان جميلة وزمكان الأرض من حيث إن سبب معاناتهما واحدة والمخرج منها واحد وهو زوال الاستعمار، ويربط السياب بين الصراخ، وهو زمكان سمعي غير مرئي عند جميلة كزمكان أنثى بسبب العذاب وصراخ الزمكانات الأخرى المجانسة لها لدى الولادة محاولة [illegible] يلمح ويأمل أن يكون مصير هذا الزمكان التاريخي المقاوم مصيراً إيجابياً بالخلاص من العذاب والاستعمار والتماهي مع الأرض زمكان الانتماء والحرية، لكن السياب يرى أن هذا الزمكان المقاوم، زمكان جميلة تحت العذاب، هو زمكان إيجابي في حاضره على الرغم من تحوله إلى زمكان للألم، لأن هذا الألم الذي يعانيه ويقاومه لم يكن سدى، بل هو ناتج عن تماه زمكاني [illegible]

(1) تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص271.

الأرض زمكان الانتصار وهو حتى وإن لم يحظ بالخلاص والنصر، سيشكل زمكاناً لقيم المجد والعطاء(1).

تعلو بك الأيام فوق التراب

فوق الثرى، فوق ارتفاع السحاب

تعلين حتى محفل الآلهة

كالربة الوالهة

كالبسمة التائهة

حيث تشكل استعارة العلو زمكان جميلة إشارة إلى تحقيق المجد لها، وهي استعارة اتجاهية ناتجة عن تصور يعطي للقيم الايجابية الاتجاه فوق مقابل الاتجاه أسفل للقيم السلبية كالخيانة والفشل، "وهذه الاستعارات الاتجاهية تعطي للتصورات توجها فضائياً، كما في التصور التالي: السعادة فوق، فكون تصور السعادة موجهاً إلى أعلى هو الذي يبرر وجود تعابير من قبيل: "أحس أني في القمة اليوم"(2)، ويبدو في هذه القصيدة أن للشاعر توجهاً زمنياً نحو الحاضر، وهو حاضر زمكان المقاومة بجسد جميلة الذي يعاني ويلات العذاب، وفي الوقت ذاته حاضر تحقق المجد له كزمكان مقاوم ودخوله التاريخ كزمكان تاريخي، حيث إن الأفق الزمني في القصيدة لا يركز على الطرفين الأخرين من الزمن وهما الماضي والمستقبل.

2. زمكان الثورة:

إذا كان السياب في قصيدته "إلى جميلة بوحيرد" يعبر عن تضامنه مع زمكان المقاومة

---

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص54.

(2) جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص33.

وعن تمجيده له، فإن ذلك ربما مرده إلى كونه شاعراً متشبعاً بقيم العدالة والحرية، ولهذا فإنه في **قصيدته "بور سعيد"** من مجموعته الشعرية نفسها "أنشودة المطر"، يخلد زمكاناً آخر هو زمكان بور سعيد، الذي هو زمكان اصطناعي، مكانه رقعة جغرافية بعينها، وزمانه هو زمان حاضر في القصيدة، زمان تعرضه لعدوان أجنبي، إذ يناديه قائلاً[1]:

يا مرفأ النور، ما أرجعت وادعة — من غير زاد، ولا آويت قرصانا

ولا تلفظت من مرساك معتديًا — إلا مدمى ذليل الهـام خزيانا

إن الشاعر في هذين البيتين من القصيدة، التي مازج فيها بين الشعر العمودي وبين الشعر الحر، يصور بور سعيد مرفأ للتضامن، أي زمكاناً لا تفتقر فيه الزمكانات البشرية إلى الزاد ولا إلى الأمان، لأنه زمكان يتميز بعلاقة تجاذب مع الزمكانات الجسدية المسالمة المتسامحة المتضامنة، ومن هنا يتبع كونه زمكاناً متجانساً، مستقراً، غير إن هذا التجانس وهذا الاستقرار يتعرضان للتخريب، بسبب زمكانات أجنبية معتدية، حيث إنه يصبح باستقراره وانسجامه هدفا لأطماع هذ الزمكانات الغاضبة[2]:

أطفالك الموتى، على المرفأ[3]

يبكون في الريح الشمالية،

والنور من مصباحه المطفأ

قد غار كالمدية

في صدري العاري.

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص133.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص135.

أطفالك الموتى عار الحديد

في عرسه الدامي، وذل الرصاص،

بإقدام العدوان الخارجي، يتحول زمكان بور سعيد إلى زمكان للنار والحديد، فمكانه بعد أن كان حاوياً لزمكانات بشرية متضامنة أصبح حاوياً لزمكانات متقاتلة متنازعة متنافرة، وزمانه صار زمناً لحركة النار والرصاص، وتدفع بورسعيد ثمن هذا العدوان من مهج أبنائه من الأطفال الذين هم زمكانات جسدية صغيرة غير قادرة على الاندماج في حركة القتال والنزاع، وهي في الآن نفسه زمكانات كان يتوقع أن تكبر مكانياً من حيث الحجم وزمنياً من حيث السن، لتنتج بدورها زمكانات جسدية أخرى، أي أنها الوجه المتجدد لزمكان بورسعيد المحافظ على استمراريته، وزمكان الرصاص المتشكل مكانياً من قطعة مفرطة الصغر في الحجم وزمنياً مفرطة في سرعة الحركة، هو زمكان يتسبب في انقضاء زمن زمكانات الأطفال ليبقى منها المكاني مجرد أشلاء متفرقة في (**زمكان بورسعيد**) سرعان ما تتلاشى بدورها في القبور، أي أن العدوان على بورسعيد استهدفه زمكانياً باستهدافه لزمكاناته بالقضاء عليها لأخذ مكانها ضمنه، ويعبر السياب عن تضامنه مع أبناء بورسعيد، كما يعبر عن أساه لما وقع عليه من عدوان[1]:

يا مرفأ النور، كن مرسى لأفكاري!

يا مرفأ النار

ألهبت أغواري

بالنار

---

[1] **بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص138.**

إن العدوان على بورسعيد الذي استهدفه زمكانياً، مكانياً بوفود زمكانات حسدية معادية، وزمانياً بحصول حركة غير طبيعية من النزاع والقتال والصدام بين هذه الزمكانات وبين الزمكانات الجسدية التي تنتمي إليه، هذا العدوان جعل الشاعر يشعر نتيجة لتطابق واستحضاره مع زمكانات بور سعيد الجسدية الأصلية بشعور عدواني تجاه الزمكانات المعادية إلى درجة أنه يريد تحقيق القصاص ضدها وضد الزمكانات المعادية الأخرى التي تجانسها، وهكذا يصبح زمكان بورسعيد في تلك المرحلة التاريخية زمكاناً تاريخياً للثورة ومشاعر الثورة ضد كل ما يستهدف الأوطان الآمنة وكل ما يستهدف مبادىء الحرية والعدالة، وهذا وفق ما يمثله الشاعر ويحاول التعبير عنه في هذه القصيدة، وأيضاً وفق ما تتيحه لي قراءتي للقصيدة من تحليل.

رابعا: الزمكان الديني

1. زمكان التضامن:

يقول يوسف حلاوي عن **قصيدة السياب "المسيح بعد الصلب"**[1]: "يلبس السياب فيها قناع المسيح وتتفاعل شخصيته مع هذا القناع، الذي يتقمص بدوره شخصيات أخرى، فتكون النتيجة قصيدة درامية متعددة المحاور"[2]، حيث إن القناع: "دخل المسرح ليصبح مصطلحاً مسرحياً مهماً، ومنه انتقل إلى الشعر الحديث، ليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات"[3]، ولهذا التوظيف الشعري شروك لنجاحه إذ: "يمكن

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص106.

[2] الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص71.

[3] محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص67.

عيّاش أن تقنية القناع تكتمل عند نقطة تعادلية بين الغنائية والدرامية، يتلاشى عندها أي وجود مستقل للشاعر أو الشخصية، وتصل درجة الالتباس في الإحالة أقصى غاياتها، يقف المتلقي عندها متردداً متحيراً في أي القطبين يسمع ويتابع، أهو الشاعر أم الشخصية"[1]، وإذا كان السياب قد تقنع في هذه القصيدة بقناع المسيح عليه السلام، فإنني أعد هذه الشخصية زمكاناً جسدياً دينياً، عرفته الديانات السماوية على اختلاف عقائدها فيه، حيث حلت ذات الشاعر فيه وامتزجت بذاته الأصلية بعدما حورت في تجربته الدينية كما عرفتها الأديان السماوية[2]:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسف النخيل،

والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تمتني. وأنصت، كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

في هذا المشهد تظهر ذات المسيح عليه السلام كما هي موظفة، وزمكانه الذي تعرض للقتل بوساطة الصلب، منفتح الجراح، لا يزال يستقبل الصوت ويدركه، حيث إن زمكان الصوت المدرك من قبل زمكان الجسد، سواء أكان مصدره زمكان الرياح التي هي زمكان طبيعي مكانه الهواء الذي يكونه، وزمانه يلاحظ من حركة هذا الهواء، أم كان مصدره الزمكانات الجسدية النائية بخطاها، زمكان الصوت المدرك هذا كان في هذا المشهد الدليل

---

[1] **المرجع نفسه، ص116.**

[2] **بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص106.**

على أن الحياة قد دبت في هذا الزمكان أي أنه زمكان لا يزال مستمرا، وهذا بعد أن

بصيرورة الموت التي أنهت استمراريته قبل ذلك، والدليل على أن الموت قد وقع ثم دبت بعده الحياة أن زمكان المسيح قد عاد يتقبل زمكان الصوت فقط بعدما أنزلوه عن الصليب وقبروه عدم زمكان بذلك تفاعل الزمكان الجسدي هنا مع زمكان الصوت دليلاً على عودة الحياة، وتبدو التجربة هنا خاصة بذات المسيح عليه السلام غير أن المشهد الآتي يصور زمكاناً آخر غريباً عن هذا الذات[1]:

حينما يزهر التوت والبرتقال،

حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال،

حين تخضر عشباً يغني شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها،

حين يخضر حتى دجاها،

يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.

في هذا المشهد يظهر زمكان جيكور قرية السياب، وهو زمكان واقعي، غريب عن ذات المسيح، لكنه مرتبط بذات السياب في الواقع، وهو في هذا المشهد يرتبط به عبر الخيال، ليتحول إلى زمكان خيالي، المكان منه ممتد بشكل لا نهائي، **يغطيه العشب الأخضر** الذي يدل على جانبه الزماني وهو الربيع، حيث يتماهى السياب كزمكان جسدي مع هذا الزمكان الواقعي الخيالي جيكور من خلال رابط الحياة أي الاستمرارية لدى الزمكانين المتماهيين ويلاحظ إلى هنا أن ذات القناع تعيش تجربتها ضمن زمكانها الخاص، بينما لا تعيش الذ

---

[1] المصدر نفسه، ص107.

المقنعة تجربتها إلا عبر الخيال والذاكرة لأنها في زمكان غريب عنها، وفي الأسطر الآتية تظهر مجدداً ذات القناع[1]:

هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا....

فقد كنت سره،

كان ظلاً، قد إسود، مني، وتمثال، فكره

يقول خليل الموسى: "يتخذ السياب شخصية السيد المسيح قناعا في قصيدته "**المسيح بعد الصلب**"...، فيستخدم الصلب التاريخي رمزاً للصلب المعاصر الذي يعانيه الشاعر (**الشعب العراقي**)، فالمسيح لم يمت بعد صلبه، وهو لا يزال يسمع الرياح تعصف بنخيل العراق، ويصل إلى أسماعه عويل المعذبين، ويرمز إلى الحكام بشخصية يهوذا الذي سلم السيد المسيح إلى أعدائه"[2]، فالزمكان الجسدي المعادي، الذي ظن أنه زمكان منقض زمانياً بالموت، ومكانياً لا يمكنه الخروج من القبر زمكان الموت، الذي يلي زمنياً الزمكان الجسدي، وزمانه يبتدىء من لحظة إيداع الميت فيه، ومكانياً هو حفرة في الأرض مغطاة تحوي جثمان الميت حتى يتحول إلى رميم، وهذه المفاجأة برؤية زمكان المسيح تتسبب في حدوث تغيير في زمكان يهوذا في جانبه المكاني الذي تلون باللون الأصفر الدال على الخوف والفزع، وهذه المواجهة بين الزمكانين الجسديين دليل على أن زمكان المسيح هو فعلاً مستمر على قيد الحياة يتفاعل مع الزمكانات الجسدية الأخرى، غير أن المشهد الآتي يوحي بغير ذلك[3]:

قدم تعدو، قدم، قدم

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص107.

[2] بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.، 2003، ص217.

[3] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص108.

القبر يكاد، بوقع خطاها ينهدم.

أترى جاؤوا؟! من غيرهم؟

قدم... قدم... قدم

أو ما صلبوني أمس؟... فها أنا في قبري.

زمكان المسيح هنا أيضاً مستمر على قيد الحياة، غير إنه هذه المرة لا يسير بين الأحياء، وإنما هو قابع في القبر زمكان الموت منذ تم صلبه أمس، وهنا تناقض، لأن الإنسان لا يمكنه الحياة في القبر، ولأن الزمكان الجسدي الحي لا يمكنه الاستمرار في القبر زمكان الموت، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فزمكان المسيح الجسدي في الوقت ذاته قابع في قبره، كما أنه يسير بين الأحياء عندما قابل شخصية يهوذا، فالموت إذن لا ينال من ذات المسيح عليه السلام ولا من زمكانه الجسدي، وفي الأسطر الآتية يوضح الشاعر سبب هذه المنعة على الموت التي هي قدرة إعجازية[1]:

حين فصّلت جيبي قماطاً وكمّي دثار،

حين دفأت يوماً بلحمي عظام الصغار،

حين عريت جرحي، وضمدت جرحاً سواه،

حطم السور بيني وبين الإله

يظهر التعبير الشعري هنا، أن زمكان المسيح الجسدي عندما تفاعل مع الزمكانات الجسدية الأخرى تفاعلاً يضمن استمراريتها ويخفف من معاناتها أي بتضامنه معها، ومساهمته في مساندة الحياة واستمراريتها، فإنه قد تحول إلى إله له المنعة على الموت، وله القدرة على

---

[1] المصدر نفسه، ص109.

في أماكن مختلفة في الوقت نفسه، كما مر من وجوده في القبر ومحاربته في الآن ذاته،
فترة إحصارية أخرى، ليصبح زمكان المسيح عليه السلام في هذه القصيدة زمكاناً رمزاً
قصيدة التضامن التي تصبح سلاحاً للحياة في وجه الموت، ويكون الموت حقاً في
هذه الفضيلة، التي تمثل الوسيلة الوحيدة لتحقيق استمرارية الأفراح والمجتمعات، كما
الكفيل بردع كل من يهدد هذه الاستمرارية من أشباه يهوذا، وتقول خالدة سعيد:
شخصية المسيح تدخل في الدائرة الرمزية السيابية، حتى حركة المسيح هنا تتبع مسار الحركة
الرموز السيابية. فقد اختار السياب في المسيح وجهه الصاعد من الأرض، حتى جاء تألماً
الإنسان لا تأنساً للإله"[1]، ومن وجهة نظري الخاصة فالسياب ربما أراد القول من خلال هذه
القصيدة أن التضامن هو طريق نحو المطلق، طريق الفرد نحو الجماعة وطريق الفرد والجماعة نحو
خلود، أن التضامن كفيل بإعطاء أمم قوية ناجحة في مسارها التاريخي.

زمكان المعاناة:

يقول خليل الموسى: "قصيدة سفر أيوب مثالاً على قصيدة القناع، فقد اتخذ السياب من هذه الشخصية الدينية "النبي أيوب" قناعاً للتعبير عن تجربته في مرضه الأخير"[2]، أي أن القناع في هذه القصيدة يحيل على الزمكان الجسدي للنبي أيوب خلال فترة معاناته لآلام المرض، حيث إن هذا الزمكان هو زمكان ديني أخبرت عنه الكتب السماوية، ويصور السياب زمكانه الجسدي الخاص في حالة المرض قائلاً[3]:

شهور طوال وهذي الجراح

حركة الإبداع، دار العودة، بيروت. لبنان، ط2، 1982، ص135.
بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص226.
بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص297.

تمزق جسمي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى

وزمكانه الجسدي هنا تشوهه جراح ناجمة عن المرض، وهذه الجراح هي زمكانات ذات في زمكانه الجسدي، مكانها تشكله تشوهات في الجانب المكاني منه، ربما كانت تقطر دماً فيصبح لونها أحمر بلون دمه، وزمنها هو حركة الألم فيها ومعاناة الشاعر له، حيث دامت هذه الآلام شهوراً متواصلة لا تهدأ ليلاً ولا صباحاً، حيث إن الليل زمكان طبيعي مكانه يتشكل بغياب الضوء وحلول الظلام، وزمانه تابع لحركة دوران الأرض حول الشمس، بينما الصباح زمكان يتشكل بظهور ضوء الشمس، الذي هو زمكن يظهر الأشياء، وزمانه يلي زمان الليل، وزمكان السياب الجسدي يرجو كذات أن تتوقف هذه الآلام بنهاية المرض الذي يهدد استمرارية هذا الزمكان، أو بنهاية هذا الزمكان الجسدي ذاته بالموت، غير إن الشاعر وعلى الرغم من معاناة هذه الآلام المتواصلة، هو يستحضر قناع شخصية النبي أيوب عليه السلام لدى معاناتها لآلام المرض كما عاشته[1]:

ولكن أيوب، إن صاح صاح:

"لك الحمد، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضم إلى الصدر باقاتها،

هداياك في خافقي لا تغيب

---

(1) المصدر نفسه، ص298.

هداياك مقبولة هاتها!"

إن الزمكان الجسدي للسياب هنا يحاول أن يتماهى مع الزمكان الجسدي للنبي أيوب عليه السلام حال معاناة المرض، فإذا كانت شخصية النبي أيوب واجهت هذه الآلام بإيمان قوي راسخ، أعطاه القدرة على مقاومتها، حتى تحقق له الشفاء، فإن السياب بتماهيه يحاول أن يرفع من محتوى رصيده الإيماني رغبة منه في مقاومة آلام مرضه الخاص، فهو يحاول أن يحافظ على استمرارية زمكانه الجسدي برفع معنوياته وتوجيه تفكيره تفكيراً إيجابياً، لأن التفكير السلبي خلال مرحلة المرض ربما أدى إلى تفاقم أعراضه، كما إنه يحاول أن يحظى بالتفاؤل بتحقق الشفاء بعد معاناة الآلام كما حدث مع النبي أيوب عليه السلام، وإضافة إلى كل ما سبق، فربما يحاول الشاعر هنا أن يكون موضوعياً قدر الإمكان، حيث إن الحياة البشرية تعرف الآلام كما تعرف السعادة، ولا مندوحة من تقبلها في كل أطوارها في سبيل المحافظة على تفكير سوي وإيجابي لا سلبي وهدام، وبهذا يصبح زمكان النبي أيوب عليه السلام زمكان المعاناة، كتعبير عن التمسك بفكر إيجابي.

خامساً: الزمكان الأسطوري

1.زمكان اليوتوبيا:

يصدر السياب **قصيدته "إرم ذات العماد"**[1] **من مجموعته الشعرية "شناشيل ابنة** الجلبي" بهذا التصدير: (عند المسلمين أن "شداد بن عاد" **بنى جنة لينافس بها جنة الله، هي** "إرم" وحين أهلك الله قوم عاد، اختفت إرم وظلت **تطوف، وهي مستورة، في الأرض لا يراها**

---

[1] بدر شاكر السياب، **الديوان، المجلد 2، ص349.**

الإنسان الآمرة في كل أربعين عاماً، وسعيه من انفتح له بابها"[1]، إذن فهو تحدد لإرم طبيعتها في هذه القصيدة كمدينة أسطورية تنتمي إلى مجال المتخيل لدى العرب، حيث: "تتكون عوالم التخيل من هذه التساؤلات التي تفيض على الحد الذي وضعته الملاحظات القائمة من التجارب ومن تسلق الاستنباطات التي تسمح له هذه الملاحظات بالوجود. وهذا يعني أن كل ثقافة لها متخيلها ومن خلالها كل مجتمع"[2]، وتصور هذه الأسطورة إرم زمكاناً أسطورياً، يشكل مكاناً من جنة سعد من انفتح له بابها؛ أي إنها مكان عجائبي، والمكان العجائبي يتحدث عنه عادة الأدب العجائبي الذي هو: "ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماماً، وهو يشتمل على حياة الأبطال الخارقين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب"[3]، فإرم هنا هي إنجاز عجائبي شكل تحدياً لشداد بن عاد الذي بناها، يمثل النجاح في الوصول إلى تحقيق الكمال في مظاهر الحياة وإشباع الرغبات وقمع المخاوف وتأكيد الأمان في إطارها، وربما عنا هذا أن المكان هنا شديد التنوع والتعقيد في تشكيله بين أمكنة طبيعية واصطناعية وفي محتوياته، وهو مكان مهيأ للإقامة فيه، على الرغم من أنه مكان مغلق، كما أنه مكان لا مرئي مستتر ولا يظهر للزمكانات الجسدية البشرية عادة، وبصيغة أخرى فإن الجانب المكاني لهذا الزمكان غير متحقق في العادة، أما الجانب الزماني له فهو دوري يمر عبر دورات تدوم أربعين سنة لكل منها، فهو زمان ينتمي إلى

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(2) جاك لوغوف وآخرون، التاريخ الجديد، ت: محمد الطاهر المنصوري، ص481.

(3) حسين علام، العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص32.

الموضوعي كما عرفه القدماء: "أن يكون زمان الكون دورياً فأمر لم يكن في العصور الإغريقية الرومانية القديمة موضع خلاف. كان ذلك بداهة قائمة على شهادة النظر الذي يبين أن كل جسم سماوي يطوف دورياً المسار نفسه ليعود من بعد إلى نقطة انطلاقه، دائراً على نفسه"[1] أي أنه زمان دوري، وأصل هنا إلى نتيجة هي أن هذا الزمكان دوري لا يتحقق إلا بالجدات من خلال ظهوره للزمكانات الجسدية البشرية، والحديث عن هذا الزمكان في هذه القصيدة هو في الواقع قصة يرويها جد لأحفاده الصغار[2]:

حدثنا جد أبي فقال: "يا صغار،

مقامراً كنت مع الزمان،

نقودي الأسماك، لا الفضة والنضار،

والورق الشباك والوهار

والقصة هنا تمثل تفاعلاً بين زمكان جسدي يتميز بالطول في جانبه الزمني، هو زمكان الجد، وزمكانات جسدية أخرى تتمايز بالصغر في هذا الجانب الزمني وفي جانبها الجسدي أيضاً وهم الصغار، وهذا التفاعل يتم بوساطة زمكان الصوت الذي يصدر من زمكان الجد نحو زمكانات الصغار التي تستقبله، ومن خلال هذه القصة التي يرويها الجد يصور المشهد الآتي من القصيدة زمكان الجنة إرم[3]:

لم أدر إلا أنني أمالني السحر

---

(1) كريستوف بوميان، نظام الزمان، ت: بدرالدين عرودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص343.

(2) بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص349.

(3) المصدر نفسه، ص351.

إلى جدار قلعة بيضاء من حجر،

كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام

كانت له الطلاء

كأنما النجوم في السماء

سال عليه ثم فاض حوله الظلام

وسرت حول سورها الطويل

يظهر زمكان إرم هنا مكانياً قلعة هائلة يحيط بها سور طويل مبني من الحجارة البيضاء ناصعة البياض، وزمانياً من زمن ظهوره للزمكان الجسدي للجد وتنقله المكاني حوله[1].

حتى بلغت في الجدار موضع العماد

تقوم فيه، كالدجى، بوابة رهيبة

أغلقها الحديد، مد حولها نجيه

أراه بالعيون لا تحسه المسامع

وقفت عندها أدق...

يحدث هنا تفاعل زمكاني بين الزمكان الجسدي للجد وزمكان القلعة من خلال الدق على بوابتها، حيث إن الدق من الجانب المكاني تقارب وتصادم بين الجانبين المكانيين الزمكانيين، ومن الجانب الزماني المدة الزمنية التي يحدث فيها هذا التقارب والصدام، وعلى ضوء الأسطورة في تصدير القصيدة؛ فإن الجد استولت على كيانه الرغبة في أن تفتح له البوابة،

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 1، ص351.

يرحل إلى الجنة العجيبة طلباً للسعادة التي قد لا يجدها في العالم العادي الذي يعيش فيه، وفي المشهد الآتي يعود زمكان إرم إلى الاختفاء كما تروي الأسطورة وتصدقه قصة الجد(1):

نعست، نمت،،.. واستفقت: مر ألف جيل!!

الشمس والفلاة

والغيم والسماء

وكل ما أراه

هناك حيث كان سورها، المياه

تشع في الخليج"

تختفي القلعة ويظهر مكانها الزمكان الواقعي مياه الخليج، مكانه رقعة جغرافية بعينها، زمانه هو الزمان العادي المدرك من قبل زمكان الجد، ومحاولة مني لتأويل القصيدة أقول إن زمكان إرم العجائبي ربما يمثل في رؤيا الشاعر مثالاً للنجاح والازدهار في واقع حياتي يرغب به هو كبديل عن واقعه المعيش، وهذا سبب توظيف أسطورة عن جنة عرفها العرب وتظهر في منطقة الخليج، وهي في الآن ذاته من صنع العرب ذاتهم، فالشاعر يرغب في واقع بديل عن الواقع الذي عاشه وطنه في تلك الفترة، ولهذا تصبح إرم زمكاناً لليوتوبيا، حيث يمكن تعريف اليوتوبيا "UTOPIE" بأنها "مثال مرغوب لكنه غير قابل للتحقيق"(2)، وبجعله إرم جنة سمع عنها من جده في فترة طفولته، فإن السياب في نظري يحاول أن يشير من خلال هذه القصيدة أن تطلعه في فترة نضجه إلى يوتوبيا أو مدينة فاضلة لا يطالها النقص والتأزم، وتكون الحياة المستقرة فيها ممكنة لكل أبناء وطنه.

(1) المصدر نفسه، ص352.

(2) Jean-Yves Lacroix, Utopie et philisiphie, Bordas, Paris, France, 2004, p10.

2. زمكان المدينة:

في قصيدة "المومس العمياء" يصور السياب المدينة من خلال هذا المشهد[1]:

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعد آنية تلألأ في حوانيت الخمور

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب ثم لاذوا بالقبور من القبور!

يجسد الشاعر المدينة من خلال زمكان جسدي حيواني هو الخفاش، الذي من طبيعته عدم القدرة على الرؤية نهاراً، وهذا ربما دلالة على طبيعة الحياة في المدينة، حيث يعيش الكثير من الناس الذين يسعون خلف أهداف ومصالح متضاربة، وكل يريد تحقيق هذه مصلحته حتى ولو كان ذلك على حساب مصالح الآخرين، وهذا التنافس بينهم ناتج عن غياب فضائل التضامن والتسامح والتعاون، فيشبه الشاعر هذه القيم النبيلة الغائبة بالنور الذي لا تتمكن المدينة من رؤيته نهاراً، وهي في الليل أكثر عجزاً عن رؤيته، حيث إن الليل هو ملاذ الناس الذين يعملون نهاراً لكسب المال، وفي الليل يطلبون التسلية والمجون، وهذا يعني غياب قيم نبيلة أخرى كالعفة والطهارة والاتزان، إذن فالشاعر في هذا المشهد يصور المدينة زمكاناً

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، المجلد 2، ص143.

[illegible] مكانه رقعة عمرانية يغيب عنها ضوء النهار وتغيب عنها القيم النبيلة، وزمانه هو الليل [illegible] الفجور واللصوص، وهذا الزمكان الليلي يختنق بالزمكانات الجسدية التي تثقل عبره، [illegible] الشعور بالخوف وعدم الثقة، هذا من جهة ومن جهة أخرى هي تريد الغياب عن هذا [illegible] للظلم في المدينة بشرب الخمور في حركة عبثية لا جدوى منها، ولهذا فالشاعر يحاول [illegible] في هذه الحياة المدينية من خلال الأسطورة الإغريقية عن الملك أوديب [1]:

أحفاد أوديب الضرير وورائه المبصرون

(جوكست) أرملة كأمس، وباب طيبة مايزال

يلقي أبو الهول الرهيب عليه، من رعب ظلال

والموت يلهث في سؤال

باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم

حيث يقف أبو الهول أو السفنكسة على باب مدينة طيبة، ويقتل كل من يعجز عن الإجابة عن سؤاله، "عندما فض أوديب لغز السفنكسة كانت معرفته تتركز على ذاته، نوعاً [illegible] فقد سألته مغنية الشؤم: من هو الكائن ذو القدمين والأقدام الثلاثة والأربعة...؟ ولم يكن في الأمر سر، إلا في الظاهر، بالنسبة إلى أوديب... الذي يعلم علم اليقين أنه هو المقصود، أو بالأحرى، أن الإنسان هو المقصود من خلاله"[2]، وبنجاح أوديب في الإجابة عن السؤال فقد: "فتح له الجواب الموهوم أبواب طيبة على مصاريعها، لكنه، عندما أقامه على رأس

---

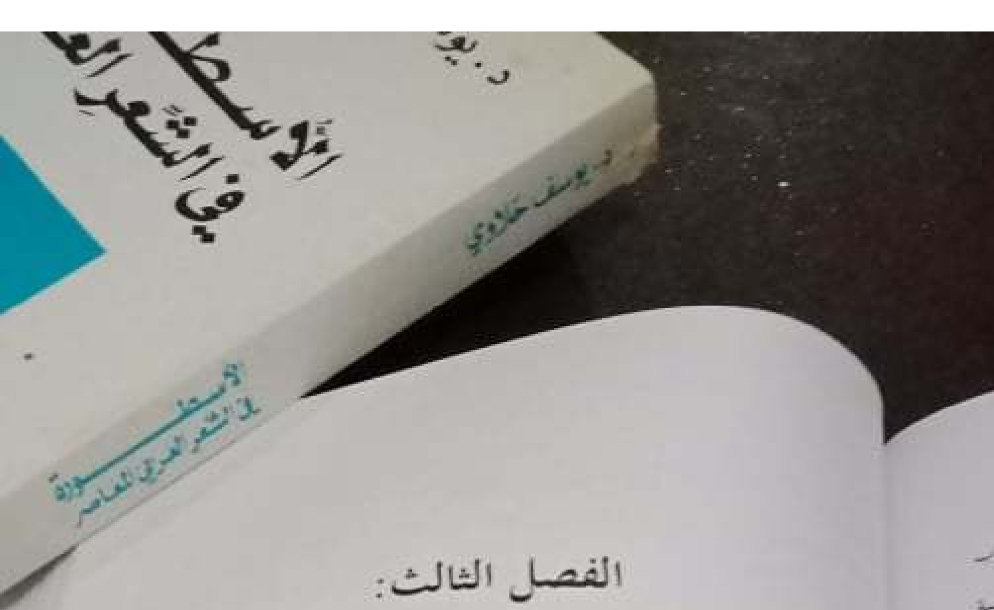
[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] جان-بيار فرنان، وبيار فيدل ناكيه، أوديب وأساطيره، ت: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص74.

الدولة، بجعله يحقق هويته الفعلية بقتل الأب والسفاح غب إحقاقها عنه"[1]، غير إن السيا
في هذا المشهد يوقف الأسطورة عند الفترة التي كان أبو الهول فيها لا يزال رابضاً عند طي
يذيق القادمين إليها طعم الموت قبل قدوم أوديب، لتظهر هنا (**مدينة طيبة**) زمكاناً أسطوريا
مكانه المدينة أو الرقعة المعمورة كما تصورها الأسطورة، وزمانها ينتمي إلى زمن الأسطورة أي
المتحول، وهذا الزمكان الأسطوري يرتبط بزمكان السفنكسة التي هي زمكان أسطوري بحو
يرتبط بالسؤال والموت، أي أنه يتفاعل مع الزمكانات البشرية بوساطة زمكان الصوت ثم بعد
ذلك بسبب نهاية هذه الزمكانات، وبغية الوصول إلى تأويل لهذين المشهدين من القصيدة
أرى أن ارتباط زمكان طيبة بالموت الناتج عن عدم الوصول إلى جواب عن السؤال، والجواب
رغم ذلك بسيط، هو الإنسان، يعني غياب مفهوم الإنسان عن مستوى الوعي الفردي لأبناء
المدينة الحديثة، حيث إن هذا المفهوم يختزل إلى الجانب المادي من الإنسان المتمثل في التنافس
على المصالح الشخصية في غياب لمفاهيم التضامن والتسامح؛ أي وبصيغة أخرى، فالمدينة
تعاني من موت الإنسان على مستوى الوعي وهي بذلك صورة لمدينة طيبة التي عانت من
موت الإنسان فعلياً، بسبب افتقارها إلى الوعي بمفهوم الإنسان؛ أي أن طيبة كزمكان
أسطوري تصبح رمزاً للمدينة الحديثة كما يعبر عنها السياب في هذه القصيدة.

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



الفصل الثالث:

الزمكان عند عزالدين المناصرة

أولا: زمكان التجربة

ثانيا: زمكان الذكرى

ثالثا: الزمكان التاريخي

رابعا: الزمكان الديني

خامسا: الزمكان الأسطوري

(السياب ناظم أساطير، بينما المناصرة مبدع أساطير)

د. علي عشري زايد[1]

---

[1] سامح حسن صادق: (المناصرة وفنه الشعري)، المؤسسة الحديثة، القاهرة، 2005، ص8.

أولا: زمكان التجربة

1 - زمكان الانتماء:

يشير عنوان القصيدة "الخروج من البحر الميت" (1969)[1]، للشاعر عز الدين مناصرة من مجموعته الشعرية التي تحمل اسم القصيدة ذاتها، إلى تفاعل بين زمكانين، الأول زمكان جسدي يخص الشاعر، والثاني زمكان طبيعي بعينه هو البحر الميت، الذي يتشكل مكانياً من محتوى مائي يحتل منطقة بعينها بين شرق نهر الأردن وفلسطين، ويتشكل زمانياً من زمن موضوعي المشترك بين الناس جميعاً، إضافة إلى زمن يمكن استنباطه من حركة مياه البحر بتأثير الرياح وبتأثر ظاهرتي المد والجزر، وهذا التفاعل بين الزمكانين هو حركة تباعد أو ابتعاد في المكان بالنأي، وفي الزمان بفترة هذا النأي، غير إنه يمكن عد عبارة العنوان مجازية؛ تعني مغادرة المنطقة المحيطة بالبحر الميت، وإذا كانت المجموعة الشعرية هذه قد صدرت سنة 1969، فربما يكون الخروج من البحر الميت، إشارة إلى حرب **1967** التي انتصر فيها الصهاينة على العرب، ووسعوا نفوذهم إثرها عبر احتلال منطقة واسعة، منها المنطقة الواقعة غرب البحر الميت المسماة (الضفة الغربية)، ومنها مدن فلسطينية كالخليل وبيت لحم، والقدس"[2]. حيث إن احتلال الإسرائيليين للمنطقة ربما عنى ضمناً خروج أهلها منها رغم إرادتهم نحو بلدان عربية مختلفة، وربما عنى أيضا تعرض الشاعر ذاته إلى المغادرة نحو المنفى، غير أن القصيدة تفتتح بمشهد بعيد تماماً عن معنى الخروج والنفي، حيث يقول الشاعر:

---

(1) ... الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات البيت، الجزائر العاصمة، ط7، 2009، الجزء 1، ص93.

(2) ...غر أوبالانس، الحرب الثالثة بين العرب وإسرائيل، ت: مازن البندك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص198.

[illegible] البراري الندي

كعشب البراري، أسبح في لجة الكهرباء

بدت كفاحة الغيم، رأى أمه الغائبة

حوله كوحشة طفل، رأى أمه الغائبة

تشعلق في ذيل ثوب الحريرة، فانكمش **الأرجوان**

على قمة الصخر، واندلع **الأقحوان**

يشبه الشاعر نفسه بعشب البراري الندي في الصورة الأولى، ويبدو لي وجه الشبه هنا هو صفة الانتماء إلى الأرض، فكما إن العشب في البراري لا يمكن تصوره دون أرض يمد فيها جذوره ويمد فوقها سيقانه، فكذلك الشاعر يرى أنه غير قادر على تصور نفسه مجرداً من الانتماء إلى أرضه، فهو يتمسك بها في الصورة الثانية كما يتمسك الطفل بثوب أمه لدى رؤيتها بعد غياب، وهذه الأم التي تلبس الأرجوان هي الأرض (فلسطين)، التي ينتمي إليها الشاعر وأجداده الأقدمون الذين عرفوا بهذا الصباغ: "كان الإغريق بشكل خاص هم الذين أطلقوا عليهم تسمية **بني كنعان** (Phoenikian)، التي كان لها عندهم مدلول **"الرجال الحمر"**، وبما أن الكنعانيين كانوا خلال ذلك الزمن قد ابتكروا (**الصباغ الأرجواني**) فقد اعتقد بعض الباحثين بأن هذا الاسم قد أعطي لهم لتخليد صناعة قومية اقترنت بهم"[2]، أما

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص93.

[2] جان مازيل، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ت: ربا الخش، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1998، ص31. + كان الشاعر المناصرة منذ منتصف الستينات هو الداعية الأول لفكرة (الكنعنة) في شعره ومقالاته، باعتباره عنصراً أساسياً من عناصر الهوية، لهذا أطلق عليه (ياسر عرفات، قائد الثورة) عام (1988) حين منح الشاعر (وسام السيف البرونزي) لقب (الكنعاني الأول). عزالدين المناصرة، فلسطين الكنعانية، 2009.

الشاعر المناصرة) في كتابه (فلسطين الكنعانية)، فهو يرى أن الاسم يعني (أرض الأرجوان)، فالشاعر هنا يحاول إعطاء شرعية تاريخية لهذا الانتماء بإضافة عنصر (الكنعنة للهوية)، هذا العنصر الذي كان مرفوضاً سابقاً بسبب (الوثنية) فيه، بحيث يؤكد بشكل لا يقبل النقض، وهكذا يصبح الخروج الزمكاني من البحر الميت في مستوى وعي الشاعر غير قابل للتحقيق[1].

رحيلك

لا، لن يكونْ

رحيلك كالبحر كالشمس مثل رحيل المطر

تعودين عبر الشرايين قبل أفول القمر

تعودين مثل الحمام إلى بيتك الأخضر الأبديِّ

وبين جزائر هذا الزمان الخؤونْ

تقيمين عرساً لأبنائك الطيبين.

في هذا المشهد يصور الشاعر ارتباط الأرض الكنعانية بأبنائها كارتباط مكونات الطبيعة بعضها ببعض، فإذا كنا لا نتصور طبيعة دون شمس ولا دون مطر فكذلك الشاعر لا يتصور أرضه دون أبنائها، فهي على الرغم من النأي والمسافات، تبقى تشدهم إليها، فهي تعيدهم إليها على مستوى الوعي كما تعود الحمامة إلى عشها، مهما كانت الحواجز والعوائق الماثلة في طريقها إليهم، وهنا مفارقة على مستوى التعبير، فإذا كان الأبناء غير قادرين على

---

(1) ... المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص95.

[illegible] إحساساً عامراً بالانتماء يملؤهم قوة وتماسكاً[1].

إني من هذا الرمل الأصفر

إني من هذا الطين الأحمر

في هذا البحر الميت أحيا كالدوري البدوي العطشان

أشرب كأس نبيذي من وجع الدالية الشقراء

البحر الميت لي

البحر الميت لي.

وهذا الشعور القوي بالانتماء يجعل الشاعر قادراً على مقاومة التمزق الذي يعاني كنتيجة لعدم الاستقرار بين المنافي المختلفة، والإغراءات المختلفة التي تحاول سلبه هذا الشعور، وهذا فهو ينتمي إلى زمكان الأرض في مكونيه المكاني والزماني[2]:

لن أصبغ وجهي بالألوان المختلطة

حتى لا يدهمني طير الوروار

أتشعبُ أشجار الأنهارْ

أتشعبُ أعمدة النورْ

وجهي من هذا البحر المخمور

قلبي من هذا الزمن السكران

كنعانُ الأخضرُ لي

---

(1) المصدر السابق، ص97.

(2) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية.

البحر الميت لي.

وهكذا يكون زمكان الأرض في هذه القصيدة زمكاناً للانتماء، الذي ينشأ تعزيزه في مستوى الوعي الفردي تقاوم تجربة الخروج والنأي والتمزق، وتكون وسيلة الشاعر للمحافظة على تماسك الذات وانسجامها ضمن هوية محددة المعالم عبر الامتداد المكاني والامتداد الزماني من الحاضر المعيش نحو الماضي العريق البعيد، وهذه الهوية الواضحة تعمل في ذات الشاعر على تشكيل تصور يكون قريباً ما أمكن من مفهوم العودة إلى الأرض الوطن، ومن هنا فإن الشاعر يحاول أن يجد امتداد لزمكان الأرض نحو المستقبل، وهذه محاولة تعكس توجهاً زمنياً نحو المستقبل، يتوسع معه أفقه الزمني في هذه القصيدة في الاتجاه ذاته ليشمل بذلك كل الامتداد الزماني من الماضي البعيد نحو المستقبل غير المحدد مروراً بالواقع المتأزم، ولهذا يقول الشاعرة في ختام القصيدة[1]:

من خاصرة البحر الشرقي يكون الأردن

ومن البحر الغربي تكون فلسطين

مع هذا يلتقيان.

بينهما نهرٌ من صلة الأرحامْ

يا هذا. إن نادانا

جدك، أو جدي: (كنعان)

"حيث يبقى المكان بعمقه التاريخي منبعاً لحوارية اللغة وحوارية الصورة، ومنجماً لتزويد قوة التعبير عن الهوية والمصير برؤى تعبيرية هائلة تختصر الجغرافيا في لحظة لقاء تستجيب

---

[1] المصدر نفسه، ص104.

بعيد نداء الجد"[1]، ويكون نداء الجد بهذا زمكاناً سمعياً لا مرئياً يسمعه أبناء الأرض دون غيرهم، حيث تتلقاه هذه الزمكانات الجسدية وتتفاعل معه بشكل يولد تفاعلاً آخر مع زمكان الأرض، وهذا التفاعل الثاني المتمثل في العودة، هو تفاعل زمكاني يتم على المكان أي الأرض الوطن، وعلى الزمان من خلال الفترة التي تستلزمها هذه العودة، غير إنه يفترض بها أن تكون قصيرة بل وفورية تلي النداء، نداء الجد ونداء الهوية والانتماء.

2. **زمكان الحضور:**

صدّر عزالدين المناصرة مجموعته الشعرية **"جفرا"** بقصيدة "جفرا أمي، إن غابت أمي"[2] التي هي موضوع البحث في هذا الموضع، وهي متبوعة بقصيدة "جفرا لا تؤاخذينا"، حيث إن "أول توظيف للجفرا في شعر المناصرة، كان.. في قصيدته **(غزال زراعي)**، 1962، وهو في هذه القصيدة يرمز بالجفرا إلى المحبوبة، ويبدو أن المناصرة في مرحلة الصبا، قد تعرف إلى فتاة من قريته وتقرب منها...، وفي الوقت ذاته أراد أن يحافظ عليها ويصونها من ألسنة أهل القرية فرمز إليها بالجفرا"[3]، ويبدو أن (جفرا) **أخرى** كان الشاعر على علاقة عاطفية معها عام (1976، بيروت) استشهدت بنيران طائرة إسرائيلية. وإذا كانت جفرا هنا هي محبوبة الشاعر، أي أنها زمكان جسدي، يقول عنه الشاعر في بدء القصيدة[4]:

---

[1] محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري عند المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص23.

[2] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص7.

[3] شعرية الجذور: قراءات في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص95.

[4] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص7.

من لم يعرف جفرا... فليدفن رأسه

من لم يعشق جفرا... فليشنق نفسه

فليشرب كأس السم الهاري،

يذوي، يهوي... ويموت

إن هذا الزمكان الجسدي في وجدان الشاعر حضور ضروري وحيوي، يرى الشاعر فيه معنى لاستمرارية الحياة هو دون ما عداه، حيث إن فقدان الشعور بهذا الحضور هو مماثل للموت؛ أي انتهاء الزمكان الجسدي للشاعر، فوجود هذا الزمكان مرهون بحضور المحبوبة جفرا، غير إن الأسطر الآتية من القصيدة تنفي هذا الحضور[1]:

جفرا جاءت لزيارة بيروت

هل قتلوا جفرا

هل صلبوها في التابوت؟؟؟!!

فأنا لعيونك يا جفرا سأغني

جفرا أمي، إن غابت أمي.

يتساءل الشاعر عن إمكانية قتل جفرا في بيروت، وفي هذا التساؤل دلالة على غياب هذا الزمكان الجسدي عن الشاعر، بل وعلى انتهائه بالموت، وينتج من هذا أن حضور هذا الزمكان الجسدي كما عبرت عنه الأسطر السابقة من القصيدة، ليس حضوراً في الواقع، وإنما هو حضور فقط في ذات الشاعر، يعطي هذه الذات سبباً للتمسك بالحياة؛ أي باستمرارية هذا الزمكان الجسدي بشكل يتحول معه إلى مصدر لاستمرارية هذه الحياة وسبب لها، حيث إن

---

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

غياب الأم الفعلية للشاعر التي كانت سبباً في تشوه هذا الحياة منذ البداية، هذا الغياب يجع

الفال ليحل فيه حضور جفرا لتصبح هي الأم بهذا، فحضور زمكان جفرا الجسدي في وجدا

المناصرة بتلك الصورة القوية الحيوية يحول هذا الزمكان إلى أم فعلية، وهذا الزمكان الجسدي

الغائب عن الواقع، الحاضر بقوة في فكر الشاعر يؤثر فيه تأثيراً واضحاً[1]:

ترسلني جفرا للموت،

ومن أجلك يا جفرا

تتصاعد أغنيتي الخضراء،

تتمزق ذات الشاعر بين شعورين قويين متناقضين ناتجين عن حضور جفرا، الشعور

الأول هو الرغبة في الموت وانتهاء الزمكان الجسدي للشاعر كنتيجة لعدم تحمله لغياب جفرا

عن الحياة، وغياب زمكانها الجسدي عن الواقع، ورغبة الموت هنا دلالة قوية على ارتباط

الشاعر بمحبوبته ارتباطاً قوياً، أما الشعور الثاني في الرغبة في الحياة واستمرارية زمكانه

الجسدي، فحضور زمكان (جفرا) في وجدانه هو حضور جميل تصبح الحياة معه أملاً

متصاعداً وربيعاً أخضر، ولهذا فإن الشاعر يقاوم الرغبة في الموت بالأمل والتعلق بالحياة،

وزمكانه الجسدي بهذا يصبح متوازناً مستقراً، محافظاً على استمراريته، فجفرا زمكان المحبوبة

التي تحولت إلى أم تمد ابنها الشاعر بأسباب الأمل والحياة والمقاومة، جفرا هذه في نظر الشاعر

لا تبقى أما له هو بمفرده، بل أمومتها تتوسع لتشمل زمكانات جسدية فلسطينية أخرى

فتمدها بالأمل والمقاومة، والزمكان الجسدي للشاعر بهذا يتضاعف ليمتد عبر تلك الزمكانات

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص7.

... الأخرى التي هي في حاجة إلى الأمل والاستمرار[1]:

إن هي إلا أبناؤك يا جفرا

يتعاطون حنيناً مسحوقاً في زمن ملغوم

إن هي إلا أسوارك يا مريام

إن هي إلا عنب الشام

وهنا يتماهى زمكان جفرا الجسدي بزمكان الوطن الأرض، فجفرا المحبوبة الغائبة التي ... أمومياً ممداً بالحياة تتماهى مع الأرض الغائبة التي تمد الشاعر بالشعور بالانتماء ... إلى العودة والاستقرار، وهذا التماهي يتطور ويتزايد عبر مساحة التعبير[2]:

جفرا، الوطن المسبي

الزهرة والطلقة، والعاصفة الحمراء

جفرا – إن لم يعرف، من لم يعرف

غابة بلوط، ورفيف حمام... وقصائد للفقراء

ينتج عن التماهي بين زمكان جفرا وزمكان الأرض تحول ثان لزمكان جفرا إلى ... الأرض، بعد تحولها الأول إلى زمكان الأم حيث: "تتعمق العلاقة بين المرأة والوطن، ... الأول روحها فداء للثاني، وكأنها القربان الأسطوري الذي يقدم للآلهة، وما كان ... أن يكتب جفرا/الوطن لو لم يعرف البعد الوجداني في علاقة المرأة الفلسطينية ... (الوطن، الأرض، التاريخ، الملاحم...) إنه بهذا، يجسد الحب الراسخ، بل يجسد

---

(1) المصدر السابق، ص8.

(2) ... الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص9.

العمق الصوفي للوطن"[1]، ويبدو لي أن الحضور القوي الدائم لزمكان جفرا هو الذي أتاح له هذا التحول إلى زمكان الأرض، وبهذا يصبح زمكاناً لتجربة الحضور.

3. **زمكان المنفى:**

يشير المناصرة في **قصيدته "لا تدفنيني هنا"**[2] من مجموعته الشعرية **"جفرا"** إلى زمكان طبيعي هو المساء الذي ربما دل على الجانب الزماني بشكل أوضح باعتبار الفترة التي ينتهي بها النهار في إطار علاقة التتابع الزمنية التي يتعاقب فيها الليل والنهار، والتي يتميز بها السرد كذلك: "ولعل التركيب السردي الأساسي هو بامتياز نموذج زمني متتابع محض، يتألف من ثلاث مراحل: توازن – اختلال – توازن، أي "سلسلة" أحداث تتمثل في بداية القصة ووسطها ونهايتها"[3]، أما الجانب المكاني في زمكان المساء فيتمثل بميلان الشمس عن كبد السماء وانخفاض شدة وهجها وتطاول الظلال الناجمة عن حركتها، يقول المناصرة[4]:

عند باب السماء الرمادي، لاقيته ساهماً

كالخريف الحزين الصموت الكئيب

رغم هذي الرياح التي وشوشت سروة نادرة

رغم أن الصنوبر، قص جدائله، غازل السرور النادرة.

---

[1] **وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة: تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، د.ط.، 2009، ص306.**

[2] **عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص30.**

[3] **دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص199.**

[4] **عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص30.**

وواصل إشارته إلى السماء لكن من خلال صورة: باب السماء الرمادي، حيث إن زمكان المساء هو بمثابة الباب الذي تخرج عبره الشمس من صفحة السماء الغائمة بالغيوم، وكونه رمادياً ربما يرجع إلى الغيوم التي تحجب خلفها الشمس فيستحيل لون السماء رمادياً داكناً، وزمكان المساء هذا يحوي زمكان الشاعر الجسدي الذي يلتقي بزمكان جسدي آخر يلتقي به معرفة سابقة، وهذا استنتجته من قوله "لاقيته" فاللقاء هنا جمع بين متعارفين مسبقاً، ولكن هذا الزمكان الجسدي الثاني كان ساهماً مهموماً غير آبه بما حوله من مناظر الطبيعة الجميلة رياحاً وأشجاراً، والشاعر لا يخبر عن سبب همومه واهتمامه، ولكنه ينتقل إلى حديث آخر:[1]

عند باب السماء الرمادي،

ثارت خيول السماء السريعة في الناصرة

ثم ناديت يا نجمة في حنايا الصدور

كيف، لا أستطيع كتابة أسمائها العربية بين السطور

ضمن زمكان المساء الغائم عينه يرى مشهد الخيول سريعة تعدو في الناصرة أو ربما هو مشهد كان يراها في سماء (**الناصرة**)، ويتحسر لحاله لأنه لا يجد حوله من يفهم عنه كلامه عنها، فهو ربما كان في بيئة غريبة عنه لا تعرف خفايا ثقافته العربية الفلسطينية، فغربته عن وطنه فلسطين هو سبب حسرته وسبب قمع مكبوتات نفسه، فهو في هذه الغربة يعاني الاغتراب الذي يؤجج ناره الحنين إلى وطنه الذي ظل يفد إلى خاطره مشاهداً وصوراً عن هذا الوطن، وهو مهموم بسبب اغترابه، وفي هذه المرة، فإن وفود مشهد الخيل العادية في (**الناصرة**)

---

(1) المصدر السابق، ص31.

على خاطره ربما ارتبط بالزمكان الجسدي الساهم الذي لاقاه في هذا المساء مهموماً فسبب له الهم بدوره، وهذا راجع إلى تعاقب الحدثين ملاقاة الزمكان الجسدي الساهم ثم بعده مباشرة رؤية مشهد الحيل في الناصرة، ويبدو لي أن ذلك الزمكان الجسدي هو لشخص فلسطيني آخر يعاني الاغتراب في أرض الغربة بعيداً عن فلسطين، جلبت رؤيته من قبل الشاعر ذكريات الوطن الغائب عليه، فزمكان الأرض/الوطن يمارس على ذاته نوعاً من الجاذبية القوية التي تحاول عبثاً أن تنتزعه من زمكان الغربة المفروض عليه، لهذا فالشاعر يشعر بهذا التمزق في ذاته، وهذا الشعور يتزايد ويزيد بازدياده من شدة الخناق والتمزق على ذات الشاعر، الذي يخشى أن يلتهمه زمكان الغربة، فينتهي زمكانه الجسدي فيه بعيداً عن أرض وطنه، ولهذا أخذه وكأنه يخاطب الإرادة الإلهية ويدعوها أن تنجيه من هذا المصير[1]:

عند باب السماء الرمادي، لا تدفنيني هنا

تحت رحمة هذا الصليب

ومن جهة أخرى فإن ذات الشاعر تحاول مقاومة اغترابها عن زمكان المنفى الذي يهدد زمكانها الجسدي بالموت الطبيعي ضمنه، وتظهر لي هذه المقاومة في محاولة الشاعر في رسم خارطة الأقحوان على حد تعبيره، أي تأكيد حق الفلسطينيين الطبيعي في العودة إلى موطنهم فلسطين وأخذ أماكنهم فيه مثلما للأقحوان منابتة الطبيعة في هذا الوطن:

سوف أغوي الرواة الثقاة الذين

يقرأون المتون

سوف أغوي النساء الجميلات، قبل الكؤوس

---

(1) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص31.

يطرزن هذا الفضاء الذي في الرؤوس

ويرسمن خارطة الأقحوان

لكي ترتوي (عسقلان)[1]

فالشاعر أو الذات الشاعرة تقاوم اغترابها بمحاولة الأمل في العودة إلى زمكان الأرض، وهو وإن أنه يريد انتهاء زمكانه الجسدي بشكل طبيعي في هذا الزمكان، ويرفض أن تكون نهايته في زمكان المساء في أرض الغربة، ورفضه الموت في زمكان المساء هذا يبدو لي ذا دلالة على اغتراب شديد تجاه هذا الزمكان الطبيعي الذي يصبح هكذا زمكاناً لتجربة الاغتراب.

ثانيا: زمكان الذكرى

1. زمكان الغياب:

تحمل قصيدة المناصرة: **"قمر جرش كان حزيناً"**[2] **(1974)**، اسم المجموعة الشعرية التي تنتمي إليها، "ويمكننا تعميق فكرة ثنائية الوطن/المنفى بالنسبة لعزالدين المناصرة بالنظر في "**قمر جرش كان حزيناً**"، وهو نص مقسم إلى سبعة مقاطع، المكان – البؤرة فيه، والذي يتحول إلى قطب الوطن هو "البيت القديم" في محافظة الخليل بفلسطين"[3]، وإذا كان المنفى يتحدد في العنوان من خلال صورة القمر الحزين في سماء جرش في الأردن، ليصور المنفى زمكاناً موحشاً يحيط بزمكان الشاعر الجسدي ليملأه قهراً وحزناً هو وأمثاله من المنفيين عن الوطن.

---

(1) المصدر نفسه، ص32: **عسقلان: تقع على ساحل البحر الأبيض المتوسط، جنوب فلسطين.**

(2) عزالدين المناصرة، **الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص231.**

(3) فتيحة كحلوش، **بلاغة المكان الشعري عند (سعدي يوسف وعزالدين المناصرة)، مؤسسة** الانتشار العربي، بيروت، **لبنان، ط1، 2008، ص159.**

وهكذا، فإن زمكان الوطن يحضر من بداية القصيدة[1]:

آن يا منزلاً عند باب الخليل

حيث كان الذي كان،

حين دفنا صبايا الينابيع في التلة العالية

شاهداً كان هذا الهواء

شاهداً كان عرجون هذا النخيل

شاهداً كان هذا الحجر

القلاع العتيقة كانت سيولاً من الأرجوان

السماء التي... رغرغ الدمع في محجريها يجول.

يحضر زمكان الوطن في هذا المشهد مكانياً عبر صور عديدة: منزلاً عند باب الخليل، وصبايا عند الينابيع في التلة، وهواء، ونخيلاً، وحجارة، وقلاعاً، وسيولاً وسماء ماطرة، هي صور أمكنة عديدة مرتبطة بالوطن، غير أن هذه الأمكنة كلها مرتبطة في الجانب الزمني بالزمن الماضي، ليصبح بذلك ذكرى ماضية يدل عليها الفعل الماضي الناقص (كان)، ويكون بهذا زمكان الوطن زمكاناً للذكرى الحميمة الطيبة، وفي الوقت ذاته زمكاناً للغياب في مقابل زمكان الحضور الذي هو المنفى، فالحزن الذي خيم على قمر جرش، ربما كان منشؤه تذكر زمكان الوطن الغائب، وما تجره هذه الذكرى من الألم على ذات الشاعر، ويبدو أن هذه الذكرى الأليمة ما انفكت تلازم ذات الشاعر منذ بداية غربته عن وطنه، حيث يقول[2]:

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص231.

[2] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

الرماد يغطي تعاريج هذا الرحيل الطويل الطويل

آن يا منزلاً عند باب الخليل

آن تطير اليمامة من أسرها، فوق جسر الهوى!!!

إن زمكان الرحيل النامي في شقيه المكاني والزماني، فالمكاني طويل بطول التنقل في بلاد المنفى وعبر مساحاتها، والزماني طويل بطول فترة هذا التنقل وبعد ذكرى الوطن، وهذا الزمكان الواقعي يحدث في ذات الشاعر زمكاناً مجازياً هو النار، نار الحرقة حسرة على بعد الوطن وحرقة الشوق إليه، والنار زمكان، مكانه هو الهواء المحترق، وزمانه هو فترة هذا الاحتراق وحركة الهواء خلاله، غير أن الشاعر لا يذكر النار صراحة ولكنه يذكر ماثولاً يحيل عليها من خلال قرينة العلة والمعلول، وهو الرماد الذي هو معلول لعلة النار، وهذا الرماد ذاته زمكان، مكانه السواد الناتج عن المواد المحترقة وزمانه هو الزمان الموضوعي الكوني، وهو أيضاً الزمان النفسي كما تدركه الذات الشاعرة، وهكذا يحيل **(ماثول)** الرماد من خلال سيرورة التحول في هذه الصورة على موضوع الرحيل عن الوطن مروراً بموضوع النار، وصورة الرماد الذي يغطي مسار الرحيل الطويل ذات دلالة بليغة إلى القيام بحركة يائسة مباشرة بعد هذه الصورة تتمثل في القرار أن لحظة العودة إلى المنزل الذي كان في الخليل قد حانت كما قد حانت لحظة تحرر اليمامة من أسر الشوق لتعود عبر جسر الهوى إلى محبوبها، ولا أدل على هذا القرار هو حركة يائسة من استمرار الاحتلال الصهيوني للأرض المقدسة ونفي أبنائها وتعاظم الألم الذي تعانيه الذات الشاعرة لدى إدراكها أن الألم ذاته يعم أبناء الشعب المنفيين كما يتعاظم تشتتهم بين الأوطان بعيداً عن الوطن الأم[1]:

---

(1) ... الناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص232.

عاصمة الأعمدة النورانية نادتني: يا كنعان الغابات

وشوشني الثعلب: يا هذا مروا تحت الصفصافة في الليل

تركوا زَمْعهمْ في أحضان غزالات البرية.

إذ يتماهى الشاعر مع زمكان الوطن الذي يشكو زمكانات أبنائه الجسدية هاربة من بطش العدو الصهيوني، تاركين خلفهم وطناً زاخراً بالألفة والحيوية الطبيعية، فزمكانات الطبيعة من صفصاف وثعلب وغزالات وبرية، هي كلها زمكانات ارتبطت بزمكان الوطن وتركت معالم لها في ذوات زمكاناته البشرية المتباعدة عنه قسراً، والشاعر بتفاعله المجازي مع هذ الزمكانات الطبيعية بالكلام، ربما هو يحاول التماهي مع كل أبناء وطنه المنفيين مثله والإحساس بألمهم، ولهذا يتعاظم ألمه نتيجة لذلك، إلى درجة يصبح وجدانه فيها مسكوناً بالألم[1]:

كلمت السروة في أعلى قلبي، أشعلت الحطب حنيناً

ثم سألت البلوط القاتم عن تلك الخطواتْ

فازدادت ذكراهم في الصمت رنيناً

كان رنين القاع يلاحقني في الأغوار.

يحاول الشاعر العودة إلى ذاته بحثاً عن بعض الاستقرار الذي قد يخفف من حدة الألم الذي تسببه الذكرى، غير إنه يجد أن هذه الذات التي يقبع زمكانها الجسدي في زمكان المنفى، هي في حقيقتها تفتقد الاستقرار، فالمنفى ليس وطناً والمكوث فيه مشروط بأحوال المنفى، وليس للذات الشاعرة من حق طبيعي يخول لها البقاء فيه، وإنما حقها الطبيعي هو

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ها في الحياة في وطنها، ولهذا يتمسك الشاعرة بهذا الحق حتى وإن ...
الحاضر؛ لأن في هذا الفعل يكمن ربما الأمل ببعض الاستقرار النفسي والطمأنينة، ...
يصبح في وعي الشاعر أمر العودة إلى الوطن حقاً لكنه مؤجل فقط، وتصبح الإقامة في المنفى
مؤقتاً لكنه عابر[1]:

عابراً صرت في مهمهٍ من رمال

بعدما عبروا فوق نهر العذاب

عابراً نحو نبعك، طفت المدائن، عدت أشيل الإياب

عابراً صرت في مدني، غجريَّ الثياب

فالشاعر لا يستسلم للمنفى (**المنفى كلبٌ مسعور**)، بل هو يقاومه ولو على مستوى قناعته الذاتية فقط، إذ أن "أماكن النفي ما هي إلا نقاط عبور نحو المكان الأصلي، فحتى وإن أقام الشاعر في أماكن متعددة أو بالأصح في مناف متعددة، فإن مكانه الحقيقي أو المكان الحلم سيبقى "النبع" ولهذا اللفظة إيحائيتها الخاصة حيث تؤكد الارتباط العميق بالمكان الهوية، وإلا لماذا الربط بين كنعان وبين فكرة الرجوع؟"[2]، وهكذا يضحي الوطن زمكاناً لذكرى الغياب الذي يقاومه الشاعر بالتمسك بقناعة الحق في العودة إلى الوطن، فالأفق الزمني في هذه القصيدة يمتد من الماضي؛ أي ذكرى الرحيل البعيدة مروراً بالحاضر الذي هو راهن المنفى والألم، نحو المستقبل المأمول غير المحدد والمتمثل في العودة، وبهذا يكون للشاعر في هذه الحال توجه زمني نحو المستقبل، وهذا التوجه الزمني فيما يبدو لي يوفر للذات الشاعرة حماية نوعية من فقدان الاستقرار الذي يفرضه واقع المنفى عليها، وبهذا يصبح ضرورة حيوية لضمان

[1] عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص233.
[2] لبنى كحلوش، بلاغة المكان الشعري عند (سعدي يوسف وعز الدين المناصرة)، ص163.

يمكن (الأعياد)

يشير الشاعر بمجموعته الشعرية "كنعانياذا" التي صدرت سنة 1983، والتي تشير إلى بلغ بصفاته (أو وعوده) يصدر هذه المجموعة بقصيدة تحمل عنوان "عيد الشعير"[1]، وهي وزمان بدائية عرفتها منطقة فلسطين أو ما جاورها منذ العصور القديمة فـ"بالنسبة للديانة الكنعانية عموماً كان جوهر العبادات يعكس اهتماماتهم الزراعية، إذ كانوا يتوسلون إلى الآلهة كي تدعم دائماً بالخير والماء والصوف والكتان والزيت والخمر والحليب والعسل، فكان إذاً لا بد من وجود أعياد عندهم تتفق مع تغيرات الفصول والحياة الزراعية كموسم الزرع والربيع والحصاد والبيع وقطف الثمار"[2]، وربما استمر بعض مظاهر الاحتفالات بهذه الأعياد إلى العصر الحالي بالمنطقة في شكل موروث شعبي، يقول المناصرة[3]:

الكنعانيون يحتفلون بعيد الشعير في الأباطح

لزجون: عرق، حصى البحر الميت، وجنازات أحبابي

يتلذذون بالأهازيج، والسيوف البرونزية

وأنا أنقش فوق الصفاة، أسماء قتلاي

عرقي يزرب، وأنا أنقش أسماء قتلاي

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص47. مصطلح (قصيدة النثر الرعوية) هو تعبير عن انشقاق جذري للشاعر عن تيار جماعة شعر اللبنانية.

[2] جان مازيل، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ت: ربا الخش، ص35. عزالدين المناصرة، فلسطين الكنعانية، 2009.

[3] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص47.

أحذرك أيها الشيخ الوقور

لا تقترب من صخوري وعصافيري وأشجاري

وحصاي الذي عند مساقط المياه في التلاع

يصور هذا المشهد جواً احتفالياً مرحاً يضج بالحركة والفرح، "وهذا عيد الشعير عند الكنعانيين يحضر بالأهازيج والسيوف، أمام هذه الأرض التي اغتسلت بالعرق والدم الكنعاني، وقد حاور المناصرة أساطير الخصب واستفاد منها في فتح نصه الشعري على عوالم الحركة والجمال والحياة"[1]، وضمن هذا الجو الاحتفالي الذي يعكس روح الأرض الفلسطينية الكنعانية في امتدادها التاريخي العميق نحو الماضي وفي حالها في العصر الحديث، ضمن هذا المشهد يصور الشاعر مشهداً طفولياً عن طفل يصطاد العصافير وينهمك في كتابة أسمائها على صخرة بحدية، كما إنه يحاول حماية منطقة نفوذه هذه التي يصطاد فيها هذه العصافير، فهذا الطفل هو الشاعر في طفولته، عندما كان في أحضان وطنه يستمتع بأجواء تقاليده الشعبية كما يستمتع بحياته الطفولية، فهذا المشهد يصور زمكانين في آن، زمكان الأرض الأم وزمكان الطفولة، والزمكان الأول يحتضن الزمكان الثاني ويتحدان في زمكان هو زمكان الأرض/الطفولة، مكانه زمكانات جسدية كنعانية محتفلة في فلسطين وزمكان جسدي صغير يدون أسماء العصافير على الصخرة بالقرب منها، أما الزمان فيتحد الزمان الموضوعي الذي تجري به هذه الأحداث مع الزمان النفسي للزمكان الجسدي الصغير كما يدركه هو، إذن فزمكان الأرض/الطفولة يضم الخاص إلى العام، زمكان الشاعر في الماضي مع زمكان الأرض في الماضي ذاته، وهذا الزمكان كما يصوره المشهد السابق يحفل بدلالة الامتلاء والكفاية،

---

(1) [illegible] وعطية، شعرية الكنعنة: تجليات الأسطورة في شعر عزالدين المناصرة، ص114.

وكل شيء على ما يرام، الكمانيون ماضون في حياتهم العادية وهم هنا يحتفلون بالعيد، والشاعر الطفل لا يعاني مصاعب في طفولته، بل هو يحظى بالنجاحات في نشاطه الطفولي الذي يتمثل في صيد العصافير وتدوين أسمائها على الصخرة، لهذا يصبح في نظري هذا الزمكان أي زمكان الأرض/الطفولة زمكاناً لذكرى الامتلاء، وأعني بالامتلاء هنا الشعور بالكفاية وعدم الافتقار إلى شيء معين، وفي الأسطر الآتية من القصيدة يشير الشاعر إلى هذا الماضي [1]:

أيها الكلس

أيتها الطباشير يا ابنة الكلس،

ارسمي دوائر عمري بالأبيض على ألواح وصاياك

تابعي إثمي بجدية هذه المرة

ولا تنسي التفاصيل

عقفة مقلاعي، شعبته المثلثة الرحمات،

مغيطته، كرزم الفخ، كرومي، ووحشتي الأبدية.

إذا كان المناصرة يعني بدوائر عمره تلك المحطة الطفولية في أحضان وطنه فلسطين، ويعني بإثمه قتله للعصافير باصطيادها بوساطة عدة كاملة من وسائل الصيد التي يستخدمها الأطفال، فإنه يطلب الطباشير تدوين هذا الماضي بكل تفاصيله، وإذا كان معلوماً أن الكتابة بالطباشير معرضة غالباً للإمحاء بسرعة، فإنني أرى أن الشاعر أراد بهذا الطلب الدلالة على أنه بالكاد يستطيع استحضار هذه الذكريات الجميلة، التي تتملص من ذاكرته تفاصيلها الدقيقة

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص48.

يوماً بعد يوم، حتى لا تبقى لديه قدرة إلا على تذكر الأطر العامة لهذه الذكريات، فهذه الذكريات بعيدة عنه بعد التفاصيل القديمة التي تنتمي إلى العصور السحيقة لعيد الشعير، الذي غابت عن الأذهان أبعاده التاريخية القديمة الأصلية، ولم يبق منه سوى شكل احتفال تقليدي دوري، في الوقت الذي تمثل الأبعاد القديمة لهذا العيد مصدراً ربما لدلالة الامتلاء التي أعني بها هنا تكامل صورة الماضي التاريخية بتفاصيلها وما ينجر عن هذا التكامل من تحقق لعراقة وأصالة الشعب الفلسطيني الكنعاني، وأمام تملص صورة الماضي الجميل من ذاكرته يعود الشاعر إلى راهنه الحاضر الذي يعاني فيه التمزق وعدم الاستقرار في محطات القطار[1]:

هذا أنا في القطارات، أرسم تضاريس قلبي

وأشبهها بآلائك:

- أحجار كريمة، وزبيب بنات الشام

الحد الأدنى لكائناتي، ووحشتي المتدفقة.

يعاني الشاعر عدم الاستقرار في زمكان المنفى، لكنه لا يستسلم له على المستوى النفسي، بل يحاول الهروب إلى صور الماضي، صور زمكان الإمتلاء التي تشكل بالنسبة إليه ملاذاً حقيقياً من الخواء النفسي ضمن زمكان المنفى، حيث لا يحظى الشاعر فيه بمعالم مميزة تحمل له من البهجة والأنس ما يجعل استقراره به ممكناً، ولهذا فهو يحاول جاهداً استحضار صور زمكان الذكرى الهاربة التي قد لا يحظى منها سوى بخطوط عريضة تشكل مهما كما يدركها في أغوار نفسه. ولعزالدين المناصرة قصيدة أخرى بعنوان (**عيد الكروم**) في

---

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

مجموعته الشعرية (كنعانياذا)[1]

ثالثا: الزمكان التاريخي

1. زمكان المشرق:

تأتي قصيدة "وداع غرناطة"[2] ضمن مجموعة المناصرة الشعرية الأولى التي تحمل عنوان "يا عنب الخليل" الصادرة سنة 1968، وتبتدىء بخطاب ربما هو موجه إلى الذات[3]:

إنك مثل النساء

النساء تركن البكاء

إنك قرب الخليل

أيها الهارب الذليل.

من خلال عنوان القصيدة (**وداع غرناطة**)، إضافة إلى هذا الخطاب اليأس يتماهى الشاعر مع (أبي عبدالله الصغير ملك غرناطة) التي سقطت بسقوطها في عهده دولة الأندلس العربية الإسلامية، حيث: "فتحت المدينة أبوابها فجر الثاني من كانون الثاني 1492م / ثاني ربيع الأول 897هـ، فدخل نفر من القادة القشتاليين وتسلموا مفتاح المدينة من أبي عبدالله الصغير، وفي الصباح دخل الجند غرناطة...، وفي اليوم نفسه غادر السلطان أبو عبدالله قصره

---

[1] يعتقد الناقد الدكتور أحمد جبر شعث في كتابه (جماليات التناص) 2013، بأن الشاعر (محمود درويش في (جداريته) 1999، تأثر بديوان (المناصرة) الشعري (كنعانياذا) 1983، وذلك في السطر الشعري: (وعيد الشعير وعيد الكروم)، وشخصية امرئ القيس. وتأثر أيضاً بعناوين دواوين المناصرة في قصيدته (على حجر كنعاني أمام البحر الميت).

[2] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 1، ص19.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

... وأدى إلى منطقة البشرات ... وأثراً على الملك الضائع[1]، وفي

... يستحضر الشاعر كزمكان جسدي مع زمكان جسدي تاريخي هو السلطان أبو عبدالله

الصغير، فهو يلاقي ((زمكان الخليل)) التاريخي مع ((زمكان غرناطة التاريخي)) ومن خلالهما

يلاقي زمكان الأندلس التاريخي بزمكان فلسطين التاريخي، ووجه المشابهة هنا اشتراك الزمكانين

الجسديين الأول التاريخي والثاني المعاصر أو الشخصي للشاعر، اشتراكهما في الشعور بالتمزق

الناجم عن فقدان الوطن مع سيطرة العجز عن محاولة تملكه من جديد، وهذا (التمزق)

مشترك بين العام والخاص؛ أي بين أبي عبدالله الصغير أو الشاعر كفردين وبين الأمة العربية

الإسلامية كزمكان جغرافي وحضاري يشمل زمكانات جسدية تنتمي إليه، فالزمكان الفردي

تمزق عن زمكان وطنه، وزمكان الوطن المفقود تمزق عن الوطن العربي الإسلامي ككل، وهذا

الشعور بالتمزق تصاحبه مشاعر عميقة بالفشل والهزيمة والانتكاس، إثر فقدان هذه الأوطان

العربية الإسلامية التي مثلت في نظري معالم للنجاح والعراقة والأصالة، إذ إن (فلسطين) —

القدس والمسجد الأقصى أولى القبلتين، مثل فقدانها شرخاً في الهوية التاريخية الدينية الإسلامية،

بينما الأندلس فكانت مهداً حضارياً مثالاً على إمكانية الأمة العربية الإسلامية في تحقيق

الحضارة والازدهار، وعلى ضوء ما تقدم ربما يحاول المناصرة تعميق الإحساس بالتمزق بفقدان

الوطن الأم فلسطين بقوله[2]:

أهجنا الدموع غزاراً،

على مفرق الدرب، عند الوداع

---

(1) خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص302.

(2) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص19.

وجفّ حليب النساء
وبعض الرجال بلا قدم أو ذراع
البلاد التي غاب عنها الدليل:
البلاد التي أصبحت لبني قينقاع

ففي هذا المشهد يصور **(المناصرة)** زمكانات جسدية فلسطينية لدى فراقها أرض الوطن أو زمكانه الذي احتله بنو قينقاع أي اليهود في إشارة إلى العداء التاريخي لهذه الزمكانات الجسدية اليهودية للزمكانات العربية المسلمة، ويصور المناصرة الزمكانات الجسدية الفلسطينية عاجزة فاقدة القدرة على الفعل والاستمرارية، فتفاعلها تفاعل سلبي يتمثل في ذرف الدموع، والدموع زمكانات طبيعية، مكانها المادة السائلة الشفافة الصافية التي تذرفها الدموع فتسيل فوق الوجنات، وزمانها هو زمان تلك الحركة من العيون عبر هذه الوجنات خلال الزمان النفسي الذي يرتبط بانفعال الحزن، وبينما الزمكانات الجسدية الأنثوية غير قادرة على در الحليب وتغذية الزمكانات الجسدية الصغيرة، وهذا يعني مجازاً عن العطاء والاستمرارية، فإن الزمكانات الجسدية المذكرة مشوهة مبتورة الأطراف في إشارة إلى عجزها عن الفعل، وبفقدان هذه الزمكانات الفلسطينية القدرة على الفعل والاستمرارية إزاء فقدان الوطن بخروجها من إطاره الزمكاني، فإن الدليل يغيب عن هذه البلاد الفلسطينية، هذا الدليل الذي يدل على زمكان فلسطين وعلى وجوده، فالهوية هنا معرضة للضياع تعاني أثار الطمس والمحو، وهذا معنى آخر من معاني التمزق الذي تعانيه الذات الشاعرة وأمثالها من الزمكانات الفلسطينية، وهو التمزق عينه الذي عاناه أبو عبدالله الصغير لدى سقوط غرناطة من خلال فقدان وضياع الهوية الأندلسية العربية الإسلامية، كما عاناه أبناء الأمة العربية الإسلامية ربما إلى اليوم، إذ

... الفردية الخاصة ذات أبعاد جماعية عامة، يشبها الجزء في الكل ويستوحيها الكل

... التمزق الحاصل يوجه الاهتمام زمنياً إلى الماضي التليد المفقود، في حركة ربما

ولت البلاد، التي كان ليمونها من حليب السماء

برتقال الجميلة، رمان حيفا، سيوف القطاع

كرمة تتدرج عبر سهول البقاع

إذن: من يسامحني في منافي القفار

إذن: من يودعني أو يرافقني في القطار.

يرتبط هنا زمكان الوطن في بعده المكاني الطبيعي من بلاد وسماء وبرتقال ورمان، والانقطاع الحضاري من خلال السيوف، يرتبط بالزمن الماضي كوجه لبعده الزماني، فهذا زمكان أسير الماضي، وأسره الزمني هذا تسبب في أسر أبنائه من زمكانات جسدية في حاضر منفى؛ أي إنه أسر في الجانب الزمني لزمكان المنفى، وحاضر هذا الأسر يشد الخناق على الذات الشاعرة التي تقف متمزقة عاجزة أما هذين الأسرين الزمنيين، اللذين يقابلهما أسران مكانيان، الأول يعانيه زمكان الوطن في جانبه المكاني الذي احتلته زمكانات جسدية يهودية طمست أو تحاول طمس هويته، والثاني أسر أبنائه من زمكانات جسدية خارج حدوده المكانية، وهذا الأسر كله يضاعف من شعور التمزق لدى الذات الشاعرة، ولهذا يصبح الزمكان التاريخي الجسدي لأبي عبدالله الصغير ومن خلاله الزمكان التاريخي للأندلس، امتداداً تاريخياً لهذا الشعور الذي يعانيه الفلسطيني فيصبحان زمكانين تاريخيين للتمزق الذي يحصر

---

(1) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأفق الزمني للقصيدة في حدود الماضي والحاضر، في غياب إدراك للمستقبل الذي لا يحضر على مستوى التعبير في هذه القصيدة.

2. زمكان الهوية:

تنتمي قصيدة المناصرة "حجر مؤاب"[1] من مجموعته الشعرية **كنعانياذا**، إلى نوع قصيدة النثر الرعوية، وعنوانها يتألف نحوياً من مضاف ومضاف إليه، حيث إن المضاف حجر يمثل زمكاناً طبيعياً جامداً، مكانه تلك الكتلة الصلبة المتماسكة من التراب، وزمانه هو الزمن العام الموضوعي، غير إن إضافة لفظة حجر إلى لفظة مؤاب التي ربما عنت هوية فلسطينية كنعانية، تعرفه من جهة نحوياً بعد أن كان نكرة، كما أنها من جهة ثانية تعطيه خصوصية معينة مرتبطة بهذه الهوية، يقول المناصرة[2]:

حجر أسود من البازلت:

قيل (طوله ثلاثة أقدام، وثمانية قراريط ونصف،

وعرضه قدمان وسبعة أعشار)،

وقيل (فيه أربعة وثلاثون سطرا من الكتابة الكنعانية المؤابية)،

تلك احتمالات مفتوحة.

في هذه الأسطر يتوضح بعض من تلك الخصوصية التي يتميز بها حجر مؤاب، حسب كتب التاريخ، فهو يبدو هنا مختلفاً عن طبيعته الشكلية في شكل منتظم مستطيل،

---

(1) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص54. (حجر مؤاب): نصبٌ تذكاري أقيم – قبل الميلاد – في منطقة (شرق نهر الأردن) عليه كتابات تتحدث عن انتصارات ملك (مؤاب) ميشع الآرامي على قبائل شمال فلسطين الآرامية.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هنا مكتسباً خاصية اصطناعية بتدخل يد الإنسان في تشكيله، كما أن احتواءه لكتابة كنعانية مؤابية قديمة) يدل على كونه وثيقة تاريخية ربما هي محل دراسة المؤرخين وعلماء الآثار الذين يحاولون قراءتها وفك رموزها، كما هو الحال مثلاً مع أسطورة عشتار التي قام العلماء بقراءتها من بعض النصوص القديمة: "تعود الترجمات الأولى لنص نزول عشتار إلى العالم السفلي المكتشف في مكتبة آشور بانيبال في نينوى لعام 1865، ويتألف هذا النص...، من 138 سطراً...، يعود النص الذي نحن بصدده إلى الفترة الانتقالية ما بين الألف الثاني والألف الأول لما قبل الميلاد (1100 – 900)"[1]، وهكذا فإن زمكان الحجر يكتسب خصوصية جديدة بإضافته إلى مؤاب الكنعانية ليصبح زمكاناً تاريخياً، مكانه القطعة الحجرية المنحوتة التي تحمل نقوشاً معينة، وزمانه يصبح زمان تاريخ الكنعانيين المؤابيين، وهذا التاريخ الكنعاني المؤابي هو ربما وجه واضح للهوية الفلسطينية في جانبها التاريخي العميق، فيصبح هذا الحجر بذلك زمكاناً تاريخياً لهذه الهوية، ويضحي مع ذلك اهتمام الذات الشاعرة به من خلال النص الشعري تمكساً بهذه الهوية العميقة في تفاصيلها الدقيقة، وبعد الأسطر السابقة من القصيدة، يصور الشاعر واقع هذا الحجر المؤابي المهم بالنسبة إليه كفلسطيني[2]:

حجر أسود من البازلت

---

[1] ديوان الأساطير: سومر وأكاد وآشور، الكتاب الرابع: الموت والبعث والحياة الأبدية، ت: قاسم الشواف، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص127. انظر: عزالدين المناصرة: (فلسطين الكنعانية)، 2009: يرى (المناصرة) أن كتابات حجر مؤاب، تعكس صراعات عسكرية محلية كنعانية آرامية، وليس أي شيء آخر.

[2] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص54.

يقبع منسياً ومهانا في السجن

أربع ثلاثون نجمة ذهبية تلمع في ليل المؤامرات

وجده الفلاحون الذين لا يجيدون القراءة

وجده المثقفون وخريجو الجامعات

الذين لا يجيدون الكتابة

بثمن بخس للمسيو (كليرمون غانو)

أو أن المسيو سرقه، زَوَّرَهُ في وضح النهار[1].

يصور الشاعر هذا الحجر المؤابي الذي يمثل زمكاناً للهوية الفلسطينية وقد انتهى به المطاف إلى حوزة المسيو كلير مون غانو، هذا الاسم الذي يحيل إلى زمكان الغرب أي إلى الآخر، هذا الآخر الذي يرتبط في هذه الأسطر بدلالة المؤامرات والتزوير والسرقة وهي دلالات سلبية يحيطها هذا الآخر بهذا الحجر الهوية، ولهذا الارتباط دلالة ربما على توجس الشاعر من سوء نوايا هذا الآخر إزاء هويته الفلسطينية، إلى درجة قد يصل معها إلى محاولة طمس معالمها ومحوها؛ أي أنها صورة سلبية يراه الشاعر من خلالها حيث إن: "الشعر العربي المعاصر لم تغب عنه التفاصيل الإشكالية لموضوع الهوية في ظروف الهيمنة، أو ظروف الاحتلال كما هو حاصل في الأراضي العربية الفلسطينية المحتلة، ومن محاولات قوى الهيمنة العالمية من طمس الهوية العربية في البلدان العربية، أو محاولات الهيمنة الأمريكية والصهيونية لطمس هوية الشعب الفلسطيني"[2]، إضافة إلى هذا، إن الشاعر هنا يعبر عن قلقه بخصوص مصير **(هويته**

---

[1] في ثلاثينات القرن العشرين، (سرق) القنصل الفرنسي في القدس (كليرمون غانو) سرق التمثال، وقام بتزوير السطرين الأخيرين، وباعة لِ(متحف اللوفر).

[2] أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار

... هذا الخطر الذي يحيطها به الغرب، ولكنه مع هذا القلق على مصير هويته،
... أمل في تأكيدها واسترجاعها وهذا بوساطة التنقيب في تفاصيلها الدقيقة
... عن دلالاتها الإيحائية التي من شأنها تثبيتها كخصوصية قومية متميزة كسائر
... الأخرى[1].

يمكننا أن نتصور أربعة وثلاثين انتصاراً

كل معركة في سطر

وربما كانت في السطر معارك فرعية أخرى

تلك احتمالات مفتوحة.

خيول، عجاجها يملأ سهول المطر

رجال خرجت السيوف تلمع من ظهورهم،

جبل التقى جبلاً،

أنهار وجثث ومعادن.

يحاول الشاعر هنا أن ينظر عبر زمكان حجر مؤاب إلى مكان الأرض الوطن في التاريخ السحيق، فيرى مكانه ساحات لمعارك، والمعركة زمكان، بعده المكاني يتمثل في ميدان المعركة وما عليه من زمكانات جسدية متقاتلة، وزمكانات جسدية حيوانية تستخدم في المعارك كالخيول، وزمكانات جسدية بشرية منتثرة عبر الميدان بعد أن انقضى زمانها واستحالت إلى جثامين، وعدد حربية مختلفة، أما بعده الزماني فيتمثل من جهة في الزمان الموضوعي العام

... الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص412.

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص54.

الذي تتدرج فيه المعركة، وزمان ناتج عن الحركة الكثيفة التي تميز المعارك، وأزمنة نفسية لدركها الزمكانات الجسدية البشرية من خلال معاناتها وانفعالها، كما يرى الشاعر في هذه المعارك انتصارات لأحداثه القدامى الذين صنعوا تفاصيلها من خلال معاناتهم ومبادراتهم ونضالهم، وهذه الصورة الإيجابية التي يراها الشاعر في زمكان الوطن التاريخي عبر زمكان حجر مؤاب، يحاول بوساطتها إعطاء جانب إيجابي مشرق لهويته الفلسطينية في بعدها التاريخي، وهذا بغية تأكيد عدم شرعية وعبثية محاولات طمسها من خلال زمكانها الجغرافي، وتشريد أبنائها بين المنافي، ليغدو هكذا حجر مؤاب زمكاناً تاريخياً للهوية ومثالاً على ما يمكن القيام به لأجل الحفاظ على الهوية، وهذا الزمكان بهذا يوجه القصيدة زمنياً نحو الماضي.

رابعا: الزمكان الديني

1. زمكان القناعة:

تنتظم قصيدة المناصرة **"مريمات بيت لحم"**[1] ضمن قصائد مجموعته الشعرية **"لالا... حيزية"** الصادرة سنة **1990**، ويعود فيها الشاعر إلى استحضار الماضي الديني للزمكان الجسدي للمسيح عليه السلام كما تشير إليه الديانات السماوية، حيث يقول[2]:

أنا... والمسيح الذي كان جاري هناك

المسيح الوافي الأمين

شم رائحة... فانتبه

أن مشنقة لم تفصيلها في الظلام

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص180.

[2] المصدر نفسه، ص181.

وأن الوشاة على النبع ينتظرون القرار

أنا والمسيح الذي كان جار الكروم

نراقب نجم المجوس،

فنلمح في الفجر عاشقة من سفر

نفتش خبر الطوابين عن كومة،

من وثائق هذا الخبر

يشير المناصرة بقوله: "هناك" إلى أرضه التي غادرها مجبراً أي فلسطين، وهي زمكان حاضر، ولكن الشاعر يجعل أزمنة وأمكنة هذا الزمكان الأرض تتداخل بعضها مع بعض، ولكن الشاعر يجعل أزمنة وأمكنة هذا الزمكان الأرض تتداخل بعضها مع بعض، حيث يتداخل ماضي الشاعر في أرضه بالماضي البعيد الذي عاش فيه المسيح عليه السلام، ويتقارب مكاناهما الجسديان على الأرض ذاتها في علاقة جوار، وهي العلاقة التي تعني ضمناً التضامن والتعاون والتعارف، فالشاعر يصف المسيح بالوفاء والأمانة، وهذا الوصف أتى ربما دلالة على عمق علاقة الجوار بينهما وطولها زمنياً عمقاً أتاح له معرفة فضائل المسيح كما يعرف الجار جاره، وعلاقة الجوار العميقة هي سبب مؤازرة الشاعر للمسيح في محاولته لكشف النقاب عن المؤامرة التي تحاك ضده، سعياً منهما ربما لإفشالها، ويبدو لي أن علاقة الجوار هنا هي علاقة زمكانية، تتشكل مكانياً بتقارب الزمكانات الجسدية وزمنياً بفترة هذا القرب والتقارب، الذي ينشأ عنه عادة تفاعل بن الزمكانات الجسدية، غير إن الشاعر لا يكتفي بإبراز علاقة الجوار هذه فحسب، بل يمضي في تصوير روابط أعمق بين زمكانه الجسدي وزمكان المسيح

الجسدي وبين ذاتيهما، إذ يقول[1]:

هو العاشق اللحمي الذي

فاض صبحاً مطر

وقلبي سيبقى إلى أبد الآبدين

جذور الزيتون والتين والمريمية،

في المنحدر

نقيس المسافات... ما بيننا،

وما بيننا رميةٌ... لحجر

لأسفارنا في المدى نكهة كالنوارس،

عطشانة كالنبات

وكفاي قد شققت

كثياب المسيح على اللوح،

في ساعة الصلب والمعجزات.

يشير المناصرة إلى أن المسيح اللحمي أي ابن (**بيت لحم**) القرية من الخليل بلدة الشاعر، هو ابن وطنه فلسطين الذي يصوره مرتبطاً بتجربة عشق لهذه الأرض ولأمنها كرمز المسيح، ولأمكنتها كمكان المطر الذي يربط السماء بالأرض، وهي تجربة يشترك معه فيها الشاعر الذي يماهي قلبه بجذور التين والزيتون في الأرض دائماً، فالشاعر والمسيح هنا مرتبطان بهوية عينها متمسكان بها في العمق، وانتماؤهما إليها كانتماء الطبيعة إلى الأرض، وإضافة إلى

---

(1) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص181.

على هذا فإن زمكانيهما الجسديين قد عرفا معاناة متقاربة بسبب ترحيلهما عن فلسطين، فالشاعر قد تشققت كفاه كدلالة على فقدانهما للحيوية والنضارة بعيداً عن الوطن الذي هو مصدر هذه الحيوية والنضارة، بينما المسيح قد فقد حياته إثر صلبه على اللوح، وفارق حياته التي كانت تحمل معنى الأرض في دلالاتها على العطاء والاستمرارية والفعل، فيبدو إذن هذان الزمكانان الجسديان فوق مشاركتهما لعلاقة الجوار والانتماء، يتشاركان أيضاً المصير ذاته، وهذا المصير هو فراق الأرض الأم، بالرحيل نحو زمكان المنفى بالنسبة للشاعر، وبالموت بالنسبة للمسيح، غير أن هذا المصير ليس فقيراً في دلالته، حيث إن له تبعات ونتائج تبقى دائماً مرتبطة بالأرض، لهذا يعود الشاعر على مستوى التعبير الفني إلى الأرض، محاولاً توضيح نتائج المصير الذي أبعده عن وطنه فلسطين، وعن ماضيه الغني بدلالات الانتماء والهوية[1]:

أشبهُ نخل قنيطرتي بالنساء

أشبه تطريزها التلحمي

بأثلام حقل الرعاة

تصحر قبل المطر

ترى: هل أشبه نخلك بالمريمات

يخبئن بعض الصناديق تحت سلال العنب

ليوم... يقوم المسيح على التلة العالية

ليشرب من دمعة الدالية

إذا كانت الزمكانات الجسدية للمريمات أي النساء المسيحيات في فلسطين، ...

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

إنّ تسميتهم بالمريمات ذات دلالة على أن مريم أم المسيح عليهما السلام كانت من بنات فلسطين، إذا كن يؤمن بعودة المسيح وينتظرن قيامته الموعودة، فإن هذا الإيمان وهذا الانتظار الواثق يشكل قناعة دينية لا تعرف الجدل، ولهذا فإن الشاعر يشبه تعلق بلاده بهذه المريمات، ويشبه ارتباطه بها كارتباطهن بالمسيح عليه السلام، فهذه النحلات قد عرفته في ماضيه ابنا لهذا الوطن منتمياً إليه كما تنتمي هي إليه، وهذه النحلات إذن تنتظر عودته بعد رحيله إلى الوطن كما تنتظر المريمات عودة المسيح، لتصبح بهذا قضية عودته إلى هذا الوطن قضية قناعة لا تعرف الجدل ولا المساومة، تماما كالقناعة الدينية بعودة المسيح، وهكذا يظهر زمكان المسيح الديني زمكاناً لقناعة ذاتية لدى الشاعر يشترك فيها مع أبناء وطنه المنفيين، هي قناعة توحد الخاص مع العام، وتظهر الكل من خلال الجزء، وهي ذات دلالة توجه القصيدة زمنياً نحو المستقبل حتى وإن كان غير واضح بعد، كما أنها توسع الأفق الزمني لهذه القصيدة في اتجاه هذاالمستقبل بعد أن ابتداء من البعيد ماضي المسيح عليه السلام.

2. زمكان النضال:

تأتي قصيدة المناصرة "**قصيدة جهوية**"[1] الثانية في الترتيب ضمن مجموعته الشعرية "زعويات كنعانية" الصادرة سنة 1992، وعنوانها يوحي بنوع من التحيز لجهة جغرافية معينة والانتصار لها، إذ يقول حسام التميمي: "ويؤكد المناصرة في قصيدتيه "**مريمات بيت لحم**"، و"**قصيدة جهوية**" الانسجام بينه وبين المسيحي...، فهو يجسد في هاتين القصيدتين، المأساة المشتركة بينه كخليلي أو فلسطيني، والمسيح عليه السلام"[2]، ويقول الشاعر في هذه

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص201.

[2] شعرية الجذور: قراءات في شعر عزالدين المناصرة، ص146.

أنا... والمسيح

ولدنا بمنطقة واحدة

فغداً لم يطر في الصباح جناحي

عليك أن تقبض الريح

لم تشم جراحي

مع التفل في القهوة الباردة

يظهر هنا زمكان الأرض فلسطين مسقطاً للرأس مشتركاً بين زمكان الشاعر الجسدي وزمكان الجسدي للمسيح، أي أن الانتماء واحد بينهما، ويصور الشاعر زمكانه الجسدي مثخناً بالجراح التي تمنع جناحه المجازي من الطيران نحو أرض الانتماء، وفي هذا التعبير دلالة على ألم الشاعر المعنوي الناجم عن غربته القسرية عن أرض الوطن التي هي زمكان الانتماء، وبقاله قابعاً في سجن المنفى الذي هو هنا زمكان الألم والمعاناة، وهذه الغربة القسرية عن أرض الوطن تشكل حائلاً أمام الذات الشاعرة لتوكد جهويتها وتحيزها لزمكان المسيح عليه السلام الذي عاش حياته الدنيوية الماضية كلها في هذه الأرض مؤكداً بذلك انتماءه لهذا الوطن، فالذات الشاعرة تقف عاجزة عن إثبات جهويتها وانتصارها للمسيح بتأكيد انتمائها للوطن بالطريقة نفسها، لأن زمكان المنفى يمنعها من هذا النشاط الواعي ويقيد حركتها من خلاله، وعلى الرغم من هذا فإن الشاعر يحاول توكيد هذه الجهوية من خلال جانب آخر،

---

(1) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص201. – (الخليل) و(بيت لحم) مدينتان فلسطينيتان جارتان: إحداهما مسلمة والأخرى مسيحية وتمتلكان تقاليد ثقافية موحدة

موسعاً بذلك من آفاقها ومستفيداً من فرصة أخرى لإنجاح مسعاه[1]:

أنا... والمسيح

راعيان... وضد المجوس

فإذا لم تكن قد لمحت القطيع

سارحاً في فضاء الجبال الفسيح

كأنك ما شفت إلا الخرائط والعطر،

في الغربة الجامدة.

يصور الشاعر زمكانه الجسدي في صورة راع مثل المسيح، والراعي عادة يرعى قطيعاً من الغنم، فالقطيع زمكان طبيعي، جانبه المكاني يتمثل في الزمكانات الجسدية الحيوانية المجتمعة في المكان، وجانبه الزماني يتمثل في فترة بقاء هذه الزمكانات الحيوانية ضمن القطيع، إضافة إلى الزمن الملاحظ من حركتها ضمنه متفاعلة ونامية، حيث إن الزمكانات الحيوانية الصغيرة تنمو وتكبر في إطار القطيع، غير أن وجود الشاعر في غربته في المنفى يجعله هنا أيضاً غير قادر على إثبات جهويته للمسيح عليه السلام خارج إطار الخيال الذي يرى من خلاله قطيعه سارحاً في مراعي زمكان الأرض الوطن، حيث يشكل الخيال بهذا الشكل وسيلته الوحيدة في توكيد جهويته التي ينشدها، ولكن كون التعبير يجعل الرعي ضد المجوس، يغير من دلالة هذه اللفظة أي الراعي واللفظة التي ترتبط بها أي القطيع، فالراعي عادة يرعى قطيعه ضد الذئاب، فتتحول دلالة القطيع إلى التدليل على أبناء الوطن من زمكانات جسدية بأمل الشاعر حمايتها من بطش العدو الصهيوني الذي رمز إليه بالمجوس عبدة النار، في محاولة لتوكيد

---

[1] المصدر السابق، ص202.

وسيلة هذا المستعمر الغاصب التي تعتمد على لغة النار والحديد، وتتحول أيضاً دلالة زمكان الراعي إلى دلالة المناضل الذي يحاول بذل ما يستطيع في سبيل نصرة قضيته، حيث إن المسيح قد تعرض لخطر الصلب في سبيل نضاله من أجل رسالته السماوية، بينما منعت الغربة الشاعر من ممارسة هذا النضال بالشكل ذاته فوق أرض الوطن، فالشاعر يجد نفسه هذه المرة أيضاً مقيداً بزمكان المنفى عن ممارسة نضاله على أرض وطنه، وبالتالي عاجزاً عن الانتصار للمسيح عليه السلام ضمن مسعاه الجهري كما عبر عنه عنوان القصيدة، بالشكل الأكمل والأوضح، ولهذا يوسع الشاعر من آفاق جهويته هذه مرة أخرى طلباً لمزيد من النجاح في توطيدها[1]:

أنا... والمسيح

مشينا على الشوك،

ثم المسامير،

ثم جُررنا وراء الخيول

وكانت ورائي جيوش المغول

تكز بأسنانها الذهبية مثل اللصوص

على تلة المنحدر

لتنعف في النهر كل النصوص

حينذاك هزمتُ وأطبق جيش الظلام.

قانعاً بالأناشيد،

مفعمة بالتشابيه ثم رنين السـيوف.

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص202.

يصور الشاعر هنا المعاناة التي تعرض لها في طريق نضاله من أجل قضية وطنه، كوجه حديد لجهويته وانتصاره للمسيح الذي لاقى زمكانه الجسدي العذاب والتعب في سبيل رسالته السماوية السمحة، وإذا كان زمكان المسيح ينتهي بالصلب لينتهي بنهايته نضاله، فإن نضال الشاعر يتعثر بإلقاء النصوص في النهر من قبل جيش الظلام، والنصوص زمكانات مادية اصطناعية، مكانها الحروف المطبوعة على الصفحات، وزمانها الزمان الموضوعي العام إضافة إلى أزمنة قراءة هذه النصوص، هذه النصوص التي كانت تصور الحقيقة في وضوحها، يطبق الظلام بغيابها في غياهب النهر، ودلالة النصوص في هذه القصيدة ربما هي الإشارة إلى حق الشعب الفلسطيني الشرعي بشرعيته التاريخية في حوزة وطنه المغصوب، ولكن نضال الشاعر لا ينتهي بهذه الهزيمة، لأنه يبقى متمسكاً بأناشيده التي تحمل دلالات الأمل والأصالة والاستمرارية، فالشاعر يبقى متمسكاً بجهويته وانتصاره للمسيح من خلال التمسك بنضاله في سبيل قضية وطنه فلسطين، ليصبح هكذا زمكان المسيح عليه السلام زمكاناً دينياً للنضال.

خامسا: الزمكان الأسطوري

1. زمكان الإشراق:

تتضمن مجموعة المناصرة الشعرية "**لالا... حيزية**" ضمن قصائدها، قصيدة: "**يتوهج كنعان**"[1]، وهذا العنوان يمثل بلاغياً استعارة مكنية، حيث أسندت خاصية التوهج الخاصة عادة بالضوء، إلى زمكان جسدي تاريخي هو كنعان الذي هو: "كنعان بن سام بن نوح: إليه ينسب (**الكنعانيون وكانوا أمة يتكلمون بلغة تضارع العربية**"[2])، غير إن العنوان لا يوضح

---

[1] **عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص125.**

[2] **ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، مادة كنع.**

[illegible] لدى هذا الزمكان الجسدي، هذا في الوقت الذي يشير إلى أنه مستمر في [illegible] سمة المضارعة في الفعل (يتوهج)، يقول المناصرة[1]:

وداعاً نقول لعكا ويضطرب القلب

في قلعة البحر،

دون نقوش ولا دولة، والنوارس فوق الفناء

الفناء الذي صار مأوى قراصنة البر،

في غرف شلّ هذا الهواء،

تباريحها وأساها، ولم يبق غير السجون

يصور الشاعر نفسه في هذا المشهد ضمن زمكانات جسدية فلسطينية تغادر [illegible]طين المقهورة التي لم تعد دولة، والدولة زمكان جغرافي، يتميز بزمكاناته الجسدية التي تعيش [illegible]من حيزه المكاني، وتمارس نشاطات معينة في أماكن معينة تمثل السيادة التي لهذه الدولة، [illegible]من حدود مكانية محددة، وكل هذه الحياة والنشاطات تتم ضمن الجانب الزمني لهذه الدولة [illegible]الذي هو الزمن الموضوعي العام والذي تمكن ملاحظته من الحركة التي تكون ضمن حدود هذه [illegible]الدولة، حيث إن حرمان فلسطين زمكان الأرض من خصائصها كزمكان دولة، انجر عنه نفي أبنائها عنها، لتحل محلهم فيها زمكانات جسدية اتسمت بسببها في هذا النفي بدلالات سلبية كدلالة الفناء والقراصنة والسجون، فهي زمكانات معادية، احتلت الأرض الفلسطينية بقوة النار والحديد، وهذ القوة في نظر الشاعر قوة تفتقر إلى الشرعية التاريخية التي يستند إليها الشاعر في إثبات حق الفلسطينيين في أرض وطنهم المغتصب، ولهذا فهو يعود إلى الماضي

---

[1] عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص127

التاريخي الكنعاني في محاولة للنضال ضد العدو الصهيوني القابع على أرضه المحتلة:

أحاول أن أوقظ البحر من موته السرمدي،

أقول له في المساء:

دم البحر أزهر ورد الشقائق من نجمة الحقل،

كنعان يخرج فجراً

كنرجسة في حجر

أحاول: دار وحاكورة وسماء

وسمعت الجنود يقولون:

أين الذي قد قُدَّ من جبلٍ،

واستعذت بزيتونة وركضت... وكانت

ورائي خنازير قاتلة، وذئاب

ثم، ها أنت تولد مثل النبأ

وكنعان نخل، وحور، وسنط... إذن

سوف نلمح موجاً يذيب ملوحة هذا الخطأ[1].

في هذه الأسطر يظهر كنعان ويخرج من عمق التاريخ ليظهر على مستوى التعبير زمكاناً جسدياً لا يزال على قيد الحياة بدل أن يكون زمكاناً منقضياً طواه الماضي، ويبدو أن هذه العودة من عالم الموت من قبل كنعان هي محاولة من قبل الشاعر لجعله أسطورة تنتمي إلى متخيل الشاعر الخاص: "والشاعر إذ يقدم لنا الشخصية التاريخية (**كنعان**)، إنساناً ذا أبعاد

---

(1) المصدر السابق، 129.

أسطورية وسحرية، فإنه إنما يفعل ذلك ليقنعنا بعظمة هذه الشخصية المؤسطرة القادرة على التوهج من أجل إضاءة مساحة الواقع الجديد الذي تبشر به القصيدة"[1]، ويبدو أن هذه العودة الأسطورية التي يقوم بها كنعان في هذه القصيدة تعني ضمناً عودة الشاعر إلى أرض وطنه حيث يحظى فيه بدار وحاكورة وسماء، كما أنها تعني بالنسبة إليه الحماية من بطش الجنود الصهاينة الذين سيتكفل زمكان كنعان الجسدي بدحر عدوانهم عليه، وتصحيح خطأ وجودهم على وجه الأرض الفلسطينية بإبعادهم عنها، فيبدو إذن أن كنعان هنا هو زمكان جسدي أسطوري خارق للعادة من حيث قوته وقدراته، والشاعر لا يفوته أن يستعرض مظاهر هذه القوة الأسطورية الكنعانية فيقول[2]:

يتوهج كنعان بين القرى:

غوطةٌ في الخليل: الفراشُ على الوردِ،

والوردُ فيها فصائل مثل الجيوشْ

أحاول أن أتثلج حين أرى نهرها وينابيعها

باردات، كغربتنا البدوية حين تثور،

ولكنها لا تثوز.

غوطة في الخليل: يمام على غصن ليمونة

وحمام، وجوز، ولوز، وحور،

صفصافةٌ فارعة

---

(1) فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص77.

(2) عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء 2، ص135.

تكون الينابيع والعشب، ثم

تكون الحضارات – بير السباع، ورقص

الفراشات، فوق الملاءات في الحقل،

هذي قوافلهم تجمع القش تحت القدور.

يشير الفعل **(توهج)** هنا بصيغة الماضي، إلى أن **(زمكان كنعان التاريخي الأسطوري)** قد سبق له أن توهج في الماضي، فظهر الخصب على وجه زمكان الأرض الفلسطينية التي تحولت إلى زمكان للخصب، فربط توهجه بمظاهر هذا الخصب دليل على أنه سببه، إذ تضحي لكنعان الأسطوري، المقدرة الخارقة على إحلال الخصب في الأرض، وهذا الخصب الذي تم منذ الماضي كان السبب في نشوء الحضارة، التي هي زمكان يضم مكانه زمكانات جسدية بشرية تمارس ضمن زمانه حركة من خلال نشاطاتها المختلفة، وهذه الحضارة هي الحضارة الكنعانية القديمة، فالشاعر هنا يبرز أمله في العودة إلى أرضه المحتلة بعودة كنعان الأسطورية، من خلال الإشارة إلى الحضارة العريقة التي تسبب هذا الزمكان الجسدي الأسطوري في قيامها من خلال إحلاله الأسطوري للخصب في أرض فلسطين، وسعياً وراء هذا الأمل المشرق يهيئ الشاعر أرضه المحتلة لعودة كنعان الأسطورية التي ستكون السبب في عودة زمكان الأرض إلى طبيعته السابقة كزمكان دولة من خلال تبشيرها بهذه العودة[1]:

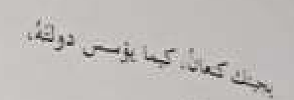
يجيئكِ كنعانُ،

كشرته من زجاجٍ، وعيناه غاضبتان،

وسرواله عتبٌ، وابتسامته من قتامْ

---

(1) المصدر السابق، ص137.



يحبك كنعان، كما يؤسس دولةً،

ضد هذا الظلام.

- يبدو لي ربط الشاعر بين زمكان كنعان الجسدي التاريخي وبين زمكان الحضارة الكنعانية التاريخية من جهة، وبين زمكان الدولة الفلسطينية المعاصرة من جهة أخرى، يبدو لي ذو دلالة على رؤيا يشكلها الشاعر من خلال تعبيره الشعري مفادها خاصية الإشراق الذي ينبث من تاريخ (الأمة الفلسطينية) كحضارة لها امتداداتها في الماضي لينير حاضرها بإمكانية تحول قيامها من جديد دولة مستقلة وشعباً آمناً مستقراً وأرضاً مفتوحة لدلالات العطاء والاستمرارية والفعل، وانطلاقاً من هذه الرؤية يظهر لي زمكان كنعان الجسدي التاريخي زمكاناً أسطورياً وظفه الشاعر بعد أن حوله انطلاقاً من بعده التاريخي للدلالة على رؤيا الإشراق.

خلاصة

- (بدر شاكر السياب)، شاعر رائد تاريخي وفعلي، أما (عزالدين المناصرة)، فهو حسب الدكتور إحسان عباس حرفياً: (بشيء من التسامح، يمكن أن يُعدّ عزالدين المناصرة، واحداً من روّاد الحركة الشعرية العربية الحديثة)، بل هو (شاعر عالمي)، حسب الدكتور غسان غنيم (جامعة دمشق)، والناشر الفرنسي (كلود روكيه)، مدير دار سكامبيت، الذي وصف (المناصرة، 1997) بأنه: (لا يقل أهمية عن شعراء فرنسا العظام في النصف الثاني من القرن العشرين)، كذلك: الباحثة الإيرانية (مريم السادات ميرقادري) وغيرهم. فهناك نوعان من (الريادة): تريخية، وفعلية.

- بعد إنجاز هذا البحث والغوص في تمفصلاته وإشكالاته لدى (شاعرين رائدين)، يمكن رصد النتائج التالية:

أولاً: إن توافر النصوص الشعرية المختارة للدراسة لدى الشاعرين على أشكال مختلفة من الزمكان باختلاف مصادر التجربة الشعرية، من واقع يعيشه الشاعر أو يستعيده بوساطة ذاكرته الشخصية، أو معطيات يستمدها من المصادر التاريخية أو الدينية أو الأسطورية، هذا يشكل في نظري دلالة على حضور مركزي للزمكان في الإبداع الشعري العربي المعاصر يصل إلى حد عده ظاهرة مرتبطة به.

ثانياً: أمكن استنتاج علاقة زمكانية مهمة هي الجوار التي تربط بين الكائنات في حدود مكانية تتميز بالقرب المكاني، وضمن حدود زمانية تتمثل في الفترة التي يستغرقها هذا القرب، وقد لوحظت هذه العلاقة في النص الشعري المدروس في ألفاظ بعينها، كالقطيع، والمعركة، والحضارة، التي يشكل كل منها زمكاناً خاصاً.

ثالثاً: الزمكان جزء مركزي من البناء النفسي والعاطفي لدى **(الشاعرين)**.

رابعاً: يشي الزمكان في تجربتي **(الشاعرين)** بمعانٍ ورؤى ينصهر فيها الحسي بالمعنوي، والواقعي بالمتخيل، عبر أزمنة مشحونة بتداعيات الماضي، وأرق الحاضر، واستشراف المستقبل.

خامساً: حققت النصوص الشعرية لدى **(السياب والمناصرة)** عبر امتدادات الزمكان، لترسم حيز الأشياء والمعاني وفق آليات فنية تشي بالتجريب وتضج الرؤيا، من خلال المقام الشعري واللحظة الشعرية.

سادساً: يلاحظ أن الزمكان في تجربة **(الشاعرين)** قد شكل مساحة مهمة، وكان في أغلب الأحيان محطة استشراف لجأ إليها الشاعران هروباً من وطأة الواقع المر.

سابعاً: يشكل الزمكان منطلقاً شعرياً تجاوز الإنجاز المبتذل إلى **مستوى توليفي تحليلي حي** ومتحرك، يمنح النصوص الشعرية القوة المعنوية والفنية لبناء الكون الشعري.

ثامناً: كان الزمكان لدى **(السياب)** مرتبطاً برؤى ذات بعد إنساني في الغالب، تكرس التضامن والحب فضيلتين أساسيتين، بينما كان لدى **(المناصرة)** مرتبطاً برؤى تعكس فكراً مقاوماً متلبساً، بشكل خاص، بكرس الانتماء إلى الوطن إيقاعاً للحياة من منظور إنساني.

Résumé:

Cette étude est une approche thématique de la notion de l'espace-temps (chronotope) dans la poésie arabe contemporaine, prenant comme exemple des texts choisis de la poésie du Badr Chaker Essayab et du Izzeddine Elmenasrah, et posant comme hypothèse la réponse positive pour la question problématique qui se demande sue le rôle de l'espace-temps dans la fommation texuelle des vision de cette poésie, et elle élargisse son hypothèse par la proposition d'une classification de l'expace-temps selon les resources de la poésie arabe contemporaine comme suit:

1. L'espace-temps de l'èxperience.
2. L'espace-temps de la mémoire.
3. L'espace-temps historique.
4. L'espace-tems religieux.
5. L'espace-tems mythologique.

L'étude est composée d'une introduction et d'un premier chapite aui étudie quelques termes as notions proches de la notion de l'ecpace-temps. Comme l'espace le lieu, le temps, et l'espace-temps. Et de deux autres chapitres qui essayent voir les visions accordées aux espace-temps observes dans les poèmes choisis suivant la classification preécédente, et enfin d'une conclusion qui a abordé aux résultats suivantes:

- La définition de la notion d'espace-temps par la correspondence du lieu avec le temps.
- L'espace-temps est present dans les texts de la poésie arabe contemporaine.

- L'espace-temps est un composant inhérent de la formation des [illegible] de cette poésie.
- En peut observer l'espace-temps dans les aspects de correspondance du lieu avec le temps comme le corps vivant, la nature, et les choses.
- Définir la relation du voisinage comme une relation d'espace-temps.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

1. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 2005.
2. عزالدين المناصرة، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات البيت، الجزائر العاصمة، ط 7، 2005.

ثانيا: المراجع العربية:

3. إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان، قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2011.
4. ابن جبير، رحلة ابن جبير، تقديم: سليم بابا عمر، موفم للنشر، الجزائر، د ط، د ت،
5. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط3، 2001.
6. أحمد أمين، ظهر الإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2004.
7. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي، عمّان، 2013.
8. أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2006.
9. أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، دار الزمان، دمشق، سوريا، 2009.
10. أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان/ المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،

ط1، 2005.

11. **أحمد يوسف**: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت، لبنان / منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007.

12. **أدونيس (علي أحمد سعيد)**: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

13. **أدونيس (علي أحمد سعيد)**: مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، بيروت، لبنان، دط، 2009.

14. **الزوزني**، شرح المعلقات السبع، دار الآفاق، الجزائر العاصمة، د ط، د ت.

15. **إيليا أبي ماضي**، الديوان، تحقيق: حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

16. **باديس فوغالي**، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، جدار للكتاب العلمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

17. **حاتم الصكر**، قصائد في الذاكرة، كتاب دبي الثقافة، دبي، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار 52، 2011.

18. **حبيب مونسي**:

* فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001.

* شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د ط، د ت.

19. **حسن البنا عز الدين**، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

20. **حسن بحراوي**، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/

بيروت، لبنان، ط1، 2009.

21 حسين علام، العجائبي في الأدب: من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان / منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.

22 حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

23 خالدة سعيد، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

24 خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003.

25 خليل إبراهيم السامرائي وآخرون، تاريخ العرب وحضارتهم في الأندلس، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

26 خير الله عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008.

27 سعد البازعي، سرد المدن في الرواية والسينما، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

28 سعيد بنكراد:

* السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005.

* السيميائيات والتأويل: مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط1، 2005.

29. **سيزا قاسم**، القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط، 2002.

30. **صالح زامل**، تحول المثال: دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

31. **صلاح عبد الصبور**، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 2006.

32. **عبد الله خليفة**، نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007.

33. **عبد الله محمد العضيبي**، النص وإشكالية المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

34. **عبد الملك مرتاض**:
- شعرية القصيدة قصيدة القراءة: تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- التحليل السيميائي للخطاب الشعري: تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2001.
- نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر العاصمة، د.ط.، 2007.

35. **عبد الرحمن البرقوقي**، شرح ديوان المتنبي، مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، د.ط.، 2002.

36. **علي شاكر الفتلاوي**، سيكولوجية الزمن، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق،

سوريا، ط1، 2010.

37 علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري الحديث: دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

38 فريدة كحلوش، بلاغة المكان الشعري عند (سعدي يوسف وعز الدين المناصرة)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

39 فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

40 قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001.

41 كريم مهدي المسعودي، الوطن في شعر السياب: الدلالة والبناء، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

42 لطيف محمد حسن، الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2011.

43 محمد صابر عبيد، حركية التعبير الشعري: رذاذ اللغة ومرايا الصورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

44 محمد عبد الله وآخرون، شعرية الجذور: قراءات في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

45 محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

46. محمد عزام، التلقي والتأويل: بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

47. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث(السياب ونازك والبياتي) دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

48. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، الجيزة، مصر، ط4، 2004.

49. محمد مفتاح، دينامية النص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط3، 2006.

50. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط5، 2007.

51. نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 2008.

52. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

53. نوزاد شكر الميراني، صورة العدو في شعر المتنبي، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

54. وليد بوعديلة، شعرية الكتابة: تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، د.ط، 2009.

55. يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

56. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1،

1998.

57. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية:

58. إدغار أوبالانس، الحرب الثالثة بين العرب وإسرائيل، ت: مازن البندك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1873.

59. بيار ماشيري، بم يفكر الأدب؟: تطبيقات في الفلسفة الأدبية ت: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

60. جاك لوغوف وآخرون، التاريخ الجديد، ت: محمد الطاهر المنصوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

61. جان-إيف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ت: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط.، 1998.

62. جان -بيار فرنان وبيار فيدال – ناكيه، أوديب وأساطيره، ت: سميرة ريشا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

63. جان مازيل، تاريخ الحضارة الفينيقية الكنعانية، ت: ربا الخش، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1998.

64. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ت: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

65. جوزيف.إ.كيستر، شعرية الفضاء الروائي، ت: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، الدار

البيضاء، المغرب، د.ط، 2003.

66 جون سكوت، علم الاجتماع: المفاهيم الأساسية، ت: محمد عثمان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

67 دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ت: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

68 ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغير الثقافي، ت: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

69 ديوان الأساطير: سومر وأكاد وآشور، الكتاب الرابع: الموت والبعث والحياة الأبدية، ت: قاسم الشواف، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

70 رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا / دار المحبة، دمشق، سوريا، د.ط، 2009.

71 غاستون باشلار:

* جماليات المكان، ت: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006.
* جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2010.

72 فرانسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمن، ت: سامي أدهم، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

73 فرديناند ألكييه، التوق إلى الخلود، ت: سما حوري، كلمة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة/ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

74. كريستوف بوميان، نظام الزمان، ت: بدر الدين عرودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

75. كليفورد غيرتز، تأويل الثقافات، ت: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

76. ميكل ج.ساندل، الليبرالية وحدود العدالة، ت: محمد هناد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

77. مارك جيمينيز، ما الجمالية؟، ت: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

78. (مجموعة من المؤلفين)، الحداثة الفلسفية: نصوص مختارة، إعداد وترجمة: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

79. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان/ باريس، فرنسا، ط2، 1982.

80. هنري برغسون، الطاقة الروحية، ت: علي مقلد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

رابعا: المراجع الفرنسية:

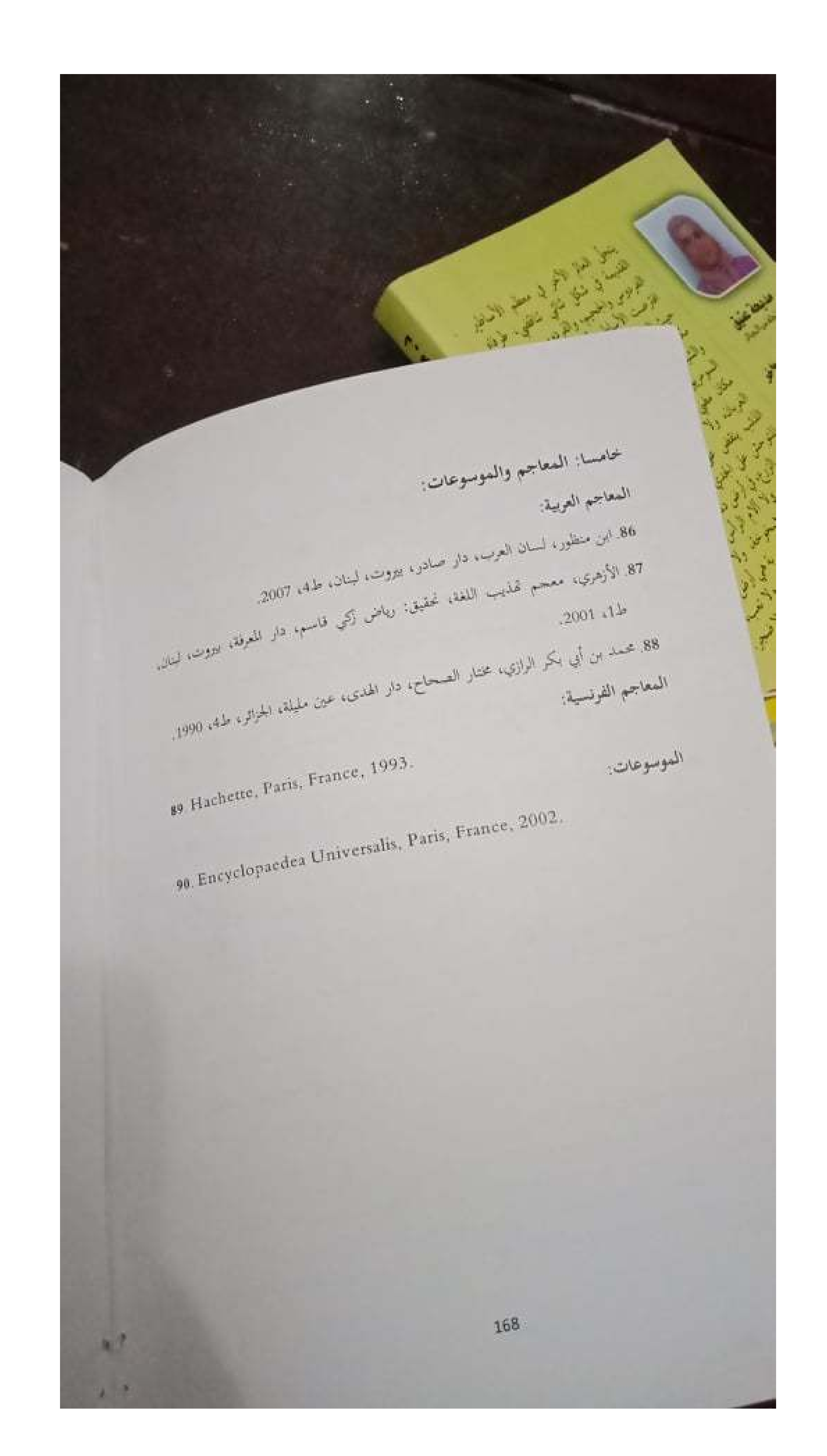
81. Hendrik Van et autres, Dictionnaire des termes littéraires, Honoré champion éditeur, Paris, 2005.

82. Jean-Yves Lacroix, Utopie et philisiphie, Bordas, Paris, France, 2004.

83. Mayrice Blanchot, l'espace littéraire, idées n r f, Gallimard, ParisK 1955.

84. Maurice Blanchot, l'espace Littéraire, Gallimard, 1955

85. Raymond Boudon et Dictionaire de sociologie. Larousse, Paris, France, 2005



خامسا: المعاجم والموسوعات:

المعاجم العربية:

86. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2007.

87. الأزهري، معجم تهذيب اللغة، تحقيق: رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

88. محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1990.

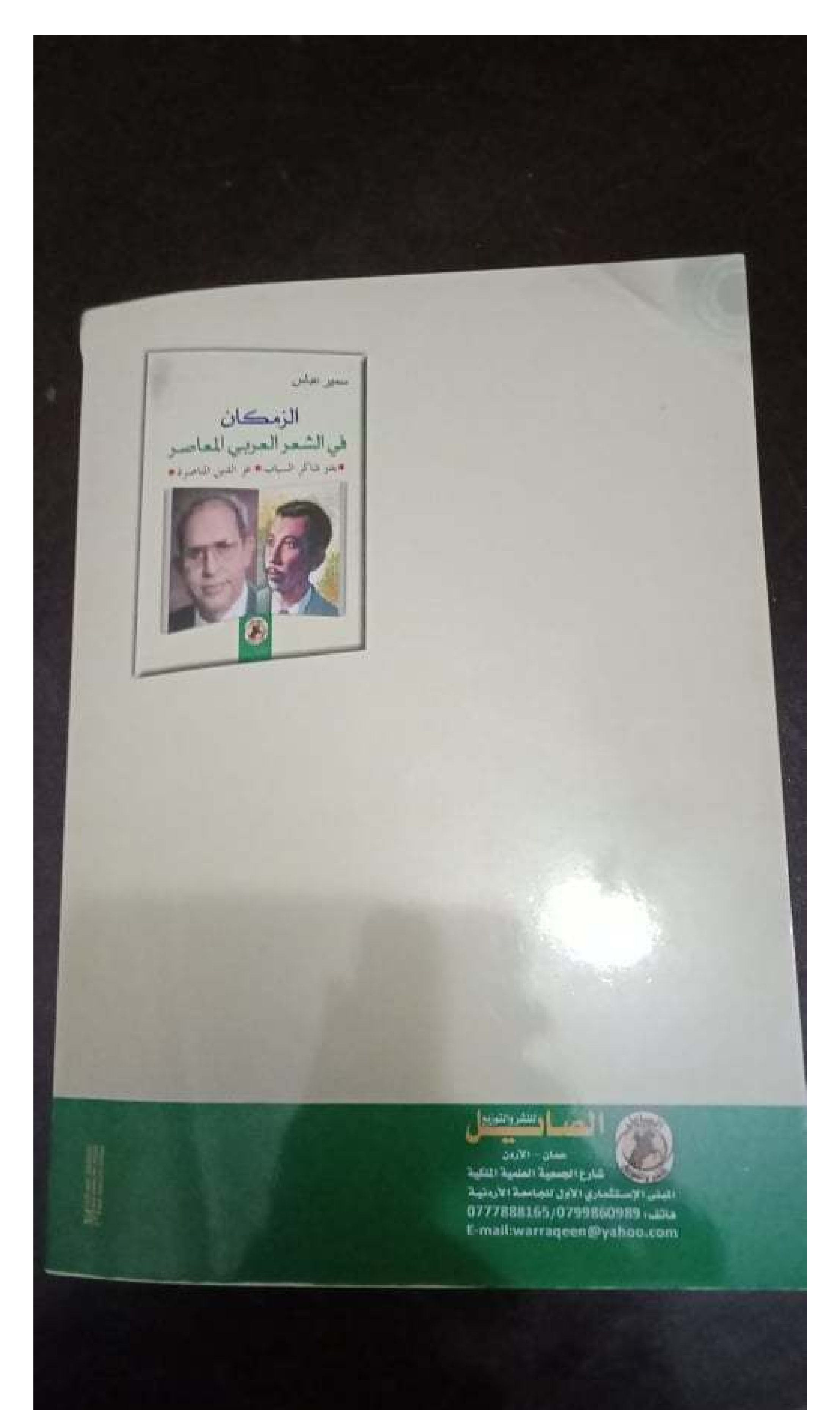
المعاجم الفرنسية:

89. Hachette, Paris, France, 1993.

الموسوعات:

90. Encyclopaedea Universalis, Paris, France, 2002.

الفهرس


الزمكان
في الشعر العربي المعاصر
عمان - الأردن
E-mail:warraqeen@yahoo.com